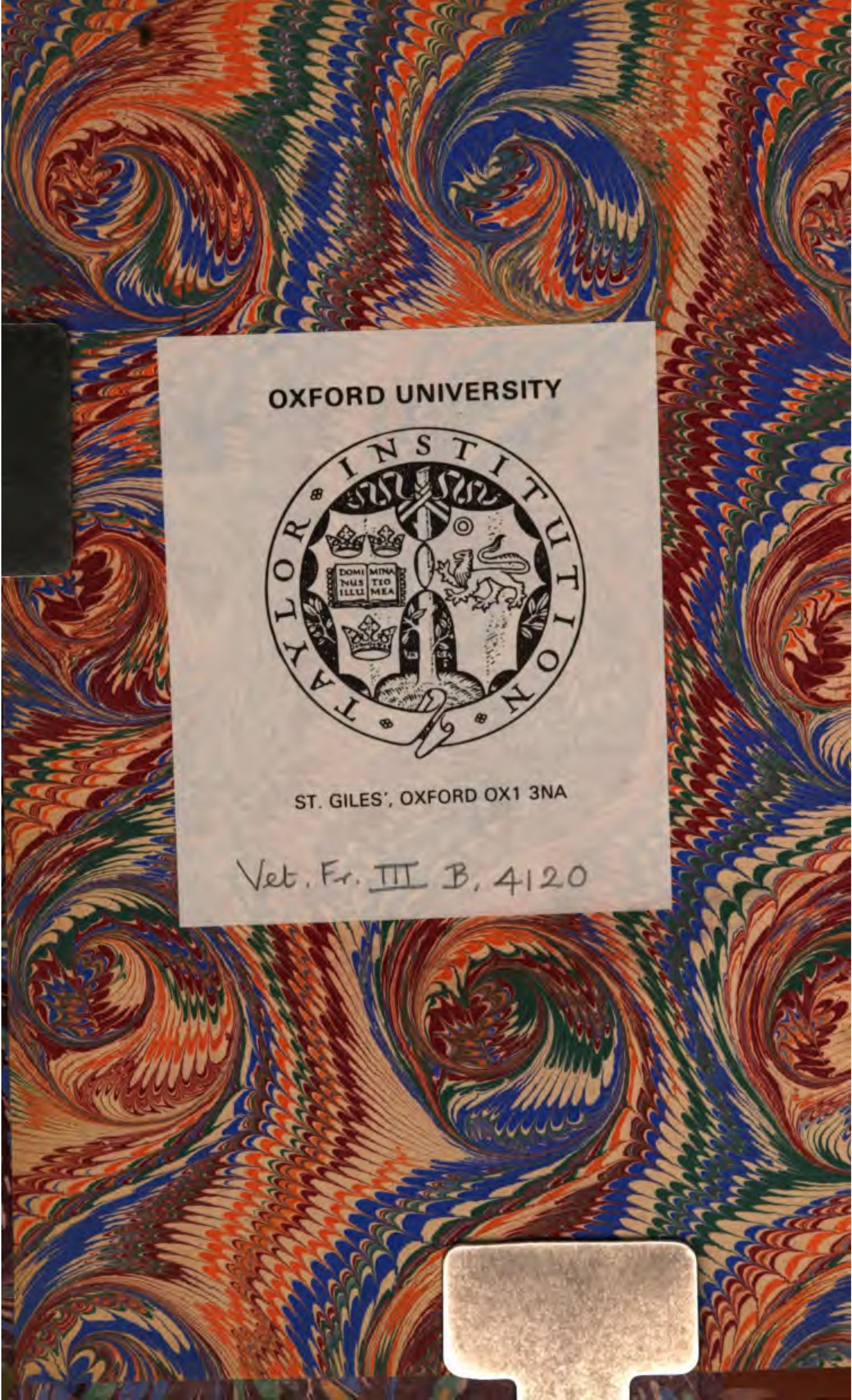






PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

Typographie de FIRMIN DIDOT frères, rue Jacob, 56.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE,

PAR

HIPPOLYTE AUGER.

TOME TROISIÈME.



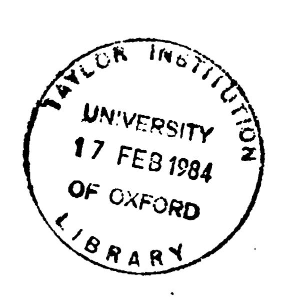
PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,

RUE JACOB, N° 56.

1840.



DEUXIÈME SECTION.

DEUXIÈME SECTION.

I.

DES ARTS QUI SE RATTACHENT AU THÉATRE.

Un livre sérieux sur le théâtre était aujourd'hui une sorte de témérité, tant les esprits sont partagés sur la question des arts, tant il y a de gens plus disposés à se laisser aller au flot qui les entraîne, qu'à résister avec le secours de la pensée. Réfléchir est d'ailleurs une opération et un exercice des facultés intellectuelles qui demandent du calme, et, dans le milieu social où nous vivons, il n'y a guère de calme que par la satisfaction

de l'égoïsme. D'un autre côté, les hommes habiles qui nous exploitent sont intéressés à empêcher tout ce qui développerait la plus importante des fonctions de l'âme humaine, l'une des plus nobles facultés de l'esprit français, quoi qu'on en ait dit à cet égard, la prévoyance philosophique, c'est-à-dire, l'application de la science du passé.

Il y a donc nombre d'écrivains qui sont gagés pour nous détourner sans cesse du travail de la pensée, pour nous distraire par des lazzi, par des tours d'adresse, par des prestidigitations de style, de notre tendance à l'enchaînement des faits, à l'art logique du raisonnement. Ces spirituels moqueurs, ces rieurs de toutes choses, ces beaux diseurs de mots, pervertissent tout, mais n'empêchent rien. On ne fonde pas avec le rire, et aujourd'hui tout est à fonder. La raillerie de Voltaire égayait dans le dernier siècle la fonction de l'œuvre sérieuse, comme la petite pièce accompagne la tragédie; l'obstacle barrait la route, la destruction devait renverser l'obstacle : c'était un but pour d'autres buts. Mais maintenant, où doit aboutir cette futilité qu'on veut faire prédominer dans la littérature, dans les œuvres d'art, et surtout dans le théâtre? Nos droits politiques ne sont-ils qu'un leurre, puisqu'ils n'imposent pas des de-

voirs qui soient à l'abri du sarcasme des bouffons? Heureusement le rire est le besoin d'un moment, et la France, indépendante des gens intéressés à la détourner de ses graves fonctions, la France poursuit sa marche et fait son œuvre.

Nos convictions à l'égard du théâtre nous ont soutenu courageusement dans la route que nous nous sommes tracée, comme pour donner une preuve individuelle des vérités que nous venons de signaler. Après avoir montré historiquement la marche de la littérature dramatique, après l'avoir en quelque sorte expliquée par ses différents genres et analysée dans sa situation actuelle, poursuivons notre entreprise.

Nous avons vu quelle puissance les beaux-arts ont exercée dans le temple, sous la direction sacerdotale, du haut de la synthèse; nous avons fait comprendre quels résultats ils ont obtenus dans le théâtre, avec la forme scénique, du bas de l'analyse. Maintenant examinons les spécialités qui se réunissent dans l'art dramatique pour lui donner une autorité respectable : la poésie, la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture sont les expressions individuelles qui en font le moyen le plus direct et le plus en rapport avec

nos organes pour exercer nos facultés et pour nous diriger dans la voie sociale.

Et d'abord, disons-le, la pensée qui présida à l'organisation de l'Institut fut l'effet du sentiment social; c'était un retour à l'ordre, c'était un premier pas vers le nouveau sommet où nous devons atteindre. Cette pensée groupa les hommes selon leurs facultés (c'était déjà beaucoup pour l'époque) et forma des classes, ayant chacune ses lois particulières, ses attributs, sa fonction spéciale, enfin composant un tout à part. D'après cette loi, l'Académie des beaux-arts dut être subdivisée en cinq autres classes, selon la différence des moyens d'expression de chaque art.

Mais il faut à la France l'unité dans tout et pour tout. La révolution avait renversé l'autel, mais le théâtre, qui avait fait naître le besoin de destruction, restait pour aider à reconstruire, pour exciter un besoin nouveau, pour réunir les citoyens dans une même enceinte, pour réaliser par des œuvres la pensée de l'Institut, enfin pour offrir l'image de cette force nationale dont on avait rompu les liens à demi rongés, le prêtre et le roi.

Si le théâtre était resté seul dans l'organisation politique d'une république *une et indivisible*, on

ne peut douter qu'il n'eût répondu simultanément aux besoins moraux, en les faisant naître. Mais le culte fut rétabli, mais un nouveau trône s'éleva au-dessus des débris du trône vermoulu : un guerrier, la couronne en tête et le sceptre à la main, oint par les mains du chef spirituel de la chrétienté, alla de Notre-Dame, métropole nouvelle, aux confins de l'Europe, pour tout courber sous sa loi. Alors trois moyens d'ordre et de civilisation se partagèrent le travail, accomplirent et continuèrent la fonction française avec une connaissance plus approfondie de sa puissance unitaire et nationale.

Malheureusement, sous l'empire, le trône paralysa l'action du temple et du théâtre, et la subordonna despotiquement à la politique de l'égoïsme appuyé sur la gloire militaire. L'art de la guerre ne protégeant plus la pensée de l'émancipation universelle, perdit ce soutien moral que l'instinct des peuples admet providentiellement ; et comme, pour tout moyen brutal, le nombre fait la force, les nations coalisées exercèrent de terribles représailles, et la restauration nous fut imposée. Sous la restauration, le trône voulut rendre au temple son droit d'aînesse et faire fonctionner le théâtre dans l'intérêt combiné du roi pour le

prêtre, sans tenir aucun compte des progrès intellectuels qui chaque jour davantage parcouraient rapidement et successivement tous les degrés hiérarchiques de la société française. Le sacerdoce ne s'exerça pas par le dévouement, pour seconder le besoin de bien-être moral et physique que les classes inférieures éprouvaient si impérieusement; et la royauté, après avoir compromis longtemps sa force par le mensonge et la ruse, voulut détruire imprudemment la seule liberté qui fût chère aux citoyens, celle de la pensée exprimée par la presse. L'insurrection éclata; le vieillard qui régnait détruisit l'avenir de l'enfant appelé à lui succéder, et remit en question la souveraineté nationale. Pendant quelques jours le théâtre régna seul; mais l'égoïsme avait anéanti les traditions, paralysé les développements et presque étouffé les germes; et quand on interrogea ce sanctuaire des beaux-arts, le *Théâtre de Madame* répondit en minaudant le mot superficiel de M. Scribe; le bon sens populaire ne trouva dans le poëte tragique qu'un courtisan, auteur de la *Parisienne;* dans le poëte comique, qu'un spéculateur mercenaire; dans le dramaturge, que l'énergie farouche des passions, le tempérament d'*Antony* et le dévergondage de *Lucrèce Borgia*. L'absence de toute direction mo-

rale de la part du pouvoir ayant ainsi, depuis longtemps, livré la société à une influence sauvage, la royauté intronisée par l'émeute dut longtemps être exposée à l'émeute; et quand elle tenta de reprendre l'autorité, on en vint à faire une application de ce vers de M. Casimir Delavigne :

Fils de la liberté tu poignardas ta mère.

Alors, parlions-nous d'unité, de lien, de but, de pensée dans les arts? les artistes s'étonnaient. Ajoutions-nous le mot de fonction sociale? ils cessaient de comprendre. On les avait accoutumés à ne se regarder que comme des marchands, prompts à confectionner les objets dont ils étaient certains de trouver un prompt débit; ils avaient exécuté au goût des acheteurs, dans des dimensions voulues, quelquefois même au rabais, par soumission cachetée, quand la mesure était administrative; tous leurs efforts s'étaient pour ainsi dire bornés à l'adoption d'une certaine forme, selon le caprice et la mode : l'Institut, complice du trône sous l'empire et sous la restauration, dut ressentir le contre-coup révolutionnaire. On s'insurgea contre les académies; elles avaient abdiqué leur droit de direction. On fit du romantique dans

toutes les spécialités, en croyant faire du progrès et de l'unité. On vit éclore partout des œuvres monstrueuses. On força le Louvre et les théâtres. Mais l'absurde ne dure jamais en France. La raison sortit de l'arche, l'arc de l'alliance brilla dans le ciel : les arts se dégagent enfin des entraves de la médiocrité.

Il n'y a pas de vérité qui, dans le principe, ne soit regardée comme une chose absurde. Cependant le fameux *e pur se muove* de Galilée devrait être toujours présent à la mémoire de l'incrédule obstiné, quand on parle des bienfaits que l'avenir réserve à la race humaine. Qu'eût dit le citoyen de Sparte ou de Rome, si quelque rêveur du temps, et nous nous servons de cette épithète parce qu'elle est employée contre quiconque annonce un progrès aux dépens d'un abus, qu'eût-il dit si l'on eût troublé sa tranquillité par ces paroles de prophète : Un jour viendra où l'homme ne possédera plus d'hommes qu'il puisse regarder comme son bétail, où il n'y aura ni premier ni dernier, où la femme ne sera pas seulement un instrument de plaisir, une machine à peupler, où la parole d'un sage aura plus de force qu'une armée? —Sans doute, livré aux bêtes ou

condamné à boire la ciguë, le rêveur, à son dernier soupir, eût entrevu cet âge d'or, car à ce moment solennel les regards de l'homme qui sait le passé découvrent les secrets de l'avenir. En effet, quiconque est initié par l'étude des cosmogonies et des théogonies à la pensée de la promesse infaillible de Dieu ; quiconque observe les progrès de l'homme social sur l'homme sauvage, et la marche constante de l'esprit humain vers d'immenses perfectionnements, peut prévoir l'avenir jusque dans ses détails, et l'annoncer par des théories.

Ce que nous savons de l'histoire du théâtre peut donc nous servir à bien préciser sa situation présente, et même à servir aussi de point de départ pour sa vie ultérieure. Quoique les abus s'engendrent d'ordinaire, il arrive cependant des époques où la faux du temps fait justice et déblaye la place. Les ronces parasites qui ont envahi le domaine des beaux-arts se fanent déjà sous le soleil de l'idée sociale.

Nous avons dit dans notre introduction, en cherchant à faire comprendre quelle avait été la puissance morale du théâtre, d'après l'analyse des facultés de l'homme : « L'éducation du genre humain s'est faite par les beaux-arts, moyens d'expression, moyens d'impression. — On trouve

partout les beaux-arts procédant des mêmes facultés pour remplir des conditions semblables : ainsi la poésie et les modes divers du langage, la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture, formes variées de la pensée humaine, s'adressent à la foule au moyen des sens, pour la perfectionner dans le grand art social, pour la conduire dans la route que doivent parcourir les générations. » Après avoir montré le génie de la société traçant la route, construisant d'abord le temple, ensuite le théâtre, dans l'antiquité, puis chez les modernes, nous avons examiné sommairement notre époque relativement aux jeux de la scène; nous avons rappelé sous quelles formes la pensée s'y montre aux spectateurs; nous avons fait l'histoire des genres et indiqué leur situation présente; nous avons donné à cette partie tout intellectuelle, selon nos propres facultés, l'importance qu'elle exigeait; nous avons compté les subdivisions du théâtre français dans Paris, ce point central du monde moral; nous avons dit comment elles vont agir sur nos provinces et sur les nations étrangères; enfin, comme preuve de tout ce que nous avancions, nous avons examiné les théâtres des grands peuples européens.

Maintenant, pour ne point passer brusquement

de cette partie psychologique et esthétique à l'analyse du matériel, rappelons l'importance des arts qui se rattachent au théâtre, afin de lier sa vie à celle des citoyens, afin de rappeler le souvenir de sa force, et de l'aider à continuer sa route.

LA POÉSIE.

La poésie, quand on l'applique au théâtre, n'est plus cet assemblage d'images vagues et d'expressions pittoresques que le rhythme accorde pour les esprits rêveurs, pour les âmes tendres, afin de les bercer d'illusions au milieu des misères de la vie. C'est tout simplement la langue usuelle adaptée aux différents genres, avec le ton et le style qui leur conviennent; nerveuse et concise dans les vers de Corneille, de Molière; soutenue, mâle et gracieuse dans ceux de Racine; vive et molle à la fois dans la versification lyrique de Quinault; mais toujours positive, ainsi que Voltaire l'a prouvé par tous les tons et tous les styles. L'ha-

bitude nous dispense à la rigueur d'insister davantage; et du moment qu'on dit vulgairement d'un opéra : Le poëme est de M. Scribe ou de M. Planard, on doit comprendre que la poésie dramatique est simplement un arrangement particulier du langage ordinaire, dans certaines mesures, selon les circonstances, et pour différencier les personnages. Nous ne croyons pas inutile, à cet égard, de stipuler ici pour la langue française, afin de confirmer ce que nous avons dit sur la puissance universelle de notre théâtre.

La langue latine, qui avait été dans la société moderne le moyen de communication des savants entre eux, à quelque dialecte qu'ils appartinssent par leur origine, continua, même après le mouvement imprimé par le protestantisme, d'être la base de toute éducation sérieuse. La théologie, le droit, la médecine, nécessitaient encore l'étude d'une langue qui n'avait plus la force que donne l'unité souveraine du dogme. Aussi les efforts des hommes dont l'autorité exerçait une juste influence, tendirent-ils, sinon à détruire la coutume d'enseigner le latin, du moins à faire en sorte que cet enseignement cessât d'être indispensable pour le plus grand nombre. Les catholiques, à cet effet, en appelèrent à la nationalité, comme les protes-

tants en avaient appelé à la liberté d'examen : on fit donc passer dans les langues vivantes tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Les nouveaux écrits, les productions récentes, obtinrent une valeur sociale plus réelle; et la langue spéciale des mathématiques, passant dans les idiomes vivants, donna au style de la sévérité, en même temps qu'elle donnait quelque chose de plus positif à la pensée.

Le père de la philosophie moderne, Bâcon, écrivait en latin; mais l'influence morale de la France avait déjà, par la littérature des trouvères, popularisé notre dialecte dans les cours de l'Europe : Montaigne et Charron pouvaient écrire en français. Descartes le put mieux encore. La France, conservant en elle le sentiment unitaire qui avait fondé la puissance de l'Église, devait lui succéder dans la direction de l'humanité. Le traité de Westphalie, en réglant le nouveau droit des nations, décida d'une manière incontestable la fonction française : le siècle de Louis XIV, avec la révocation de l'édit de Nantes; les travaux philosophiques des encyclopédistes, avec les excursions des principaux chefs; la révolution de 89 avec ses émigrations; le génie de Napoléon avec ses conquêtes, et, tout récemment encore, 1830

avec son cri populaire, ont établi l'empire de la langue française, moins parce que c'est la langue des traités, que par la raison plus haute de la centralisation d'idées qui n'existe nulle autre part. Et ces idées, il faut le dire, sont encore en germe; elles attendent une formule pour envahir l'humanité entière. La France marchait à la tête des nations civilisées, sous la restauration, quelque peine qu'on prît pour l'entraver; la France remplira sa fonction par la paix comme par la guerre, car elle réunit en elle le sentiment religieux au plus haut degré, le dévouement pour les autres, les éléments scientifiques les plus avancés, l'action physique la plus difficile à contenir. Son passé est grand, son avenir est immense.

On a cherché à expliquer le choix de la langue française comme moyen de communication entre les nations, pour être la langue des traités, par son mérite particulier, la précision. Cette considération n'est pas tellement concluante qu'on s'y rende tout de suite. Sans doute notre dialecte a sur l'allemand et l'anglais l'avantage d'être enfermé dans des bornes sévères, qu'il n'est plus permis de franchir. Sans doute aussi l'absence d'accentuation forte y laisse à nu la pensée; la pompe vocale n'y tient pas lieu des choses; le vague y est bien po-

sitivement du vague, et c'est une remarque juste, en effet, qu'elle peut moins qu'une autre se passer d'idées : mais ce n'est pas là raisonnablement un motif. Il n'y a pas d'idiome qui ne soit propre à exprimer clairement les clauses d'un protocole. La diplomatie, en adoptant le français comme sa langue, subissait, peut-être à son insu, cette puissance morale qui fait la supériorité de la France, ce sentiment si profond d'un avenir meilleur, ce dévouement qui la porte incessamment à s'insurger contre le moindre retour vers le passé, cette sympathie qui la contriste des souffrances des autres nations. C'était de plus encore un effet de l'habitude : la France exerçait son influence longtemps avant que son dialecte pût être compté pour quelque chose, et ce fut toujours l'idée jaillissant de son cerveau qui, au contraire, protégea son langage peu sonore, mais souple et naïf.

L'histoire de la langue française est intéressante, les monuments ne manquent pas : la langue d'*oc* et la langue d'*oil* sont des enfants pleins d'esprit et de grâces ; les trouvères, transmissions des bardes gaulois, sont chargés d'adoucir, avec le rhythme, et par le sentiment de protection pour le faible et d'amour pour l'équité, l'âpreté de mœurs, la rudesse de l'idiome, qui devaient ré-

sulter nécessairement du mélange de la race des Francs avec la race gauloise. L'institution de la chevalerie eut, dans notre langue à son berceau, une expression tout à fait en rapport avec elle, et la chevalerie est un fait très-important au point de vue de la civilisation; c'est la réalisation de l'idée chrétienne dans le but de détruire la force brutale en la faisant servir à redresser les torts. De même les cours d'amour, tribunal de femmes, furent autant de paroles françaises qui continrent en elles des secrets d'avenir révélés, siècle à siècle, par nos mœurs et par notre langue.

Il y a des époques qui donnent naissance aux idées, puis d'autres époques qui les développent, puis d'autres encore qui les réalisent. La lecture des manuscrits du moyen âge en offre la preuve, et la publication des poésies de Clotilde de Surville appuie notre assertion : les morceaux les plus gracieux de Voltaire s'y retrouvent dans la forme et dans les idées. Molière, on le sait, empruntait sans scrupule aux vieux auteurs oubliés. L'homme qui fait profiter à la société une chose bonne en soi, est l'homme utile : tout le mérite lui est dû.

Sans entrer ici dans une analyse des temps qui précédèrent le siècle de Louis XIV, il suffira de dire que tout concourait à donner à la France

cette suprématie qu'elle n'a plus cessé d'avoir moralement; et les écrivains, quelque médiocres qu'ils fussent alors, produisaient cependant un grand effet sur la société à laquelle ils s'adressaient: les romans de Scudéry étaient lus partout où la langue française pénétrait; l'extravagance du style n'empêchait pas le sentiment qui s'y trouvait empreint d'impressionner vivement, et d'indiquer, quoique vaguement, le but social. Rien ne prouve mieux ce fait que ces bizarres conceptions où les héros de l'antiquité agissent et raisonnent comme des chevaliers chrétiens. Le reproche fait à Racine d'avoir, tout en portant la langue française à son plus haut degré de pureté, travesti ses personnages en marquis de la cour du grand roi, est encore un argument en faveur de la conviction profonde que nous avons de la mission humaine de la France. Le fait de la perfection de la langue n'est qu'un moyen de propagation pour les idées, et celles qui occupaient la société à une époque où les derniers restes de la puissance féodale disparaissaient à tout jamais devant l'éclat d'un monarque absolu, étaient des transitions nécessaires pour nous amener à celles du dix-huitième siècle.

La fondation de l'Académie française est un

événement trop important, relativement à la langue, pour que nous n'en tracions pas l'histoire. En France, c'est toujours un motif futile en apparence qui décide des plus grandes choses, et notre vieille réputation de légèreté est sans contredit celle que nous méritons le plus vis-à-vis des gens légers eux-mêmes, et que nous méritons le moins pour quiconque réfléchit aux graves conséquences de nos moindres actions.

Au milieu des fatigues d'esprit attachées à la direction des affaires, le cardinal de Richelieu sentait le besoin d'un délassement, et ce délassement il l'avait trouvé dans la conversation de l'abbé de Boisrobert, dont, au dire de Pélisson, l'occupation la plus importante était de *récréer l'esprit de son maître*. Boisrobert eut recours, pour cette terrible besogne, à quelques individus dont les noms sont aujourd'hui fort obscurs, et qui tenaient bureau d'esprit chez l'un d'eux. *On y reprenait hardiment et franchement toutes les fautes dans les ouvrages communiqués*. Boisrobert proposa donc au cardinal de faire de cette société une académie. Là où le courtisan ne voyait qu'un moyen de distraction, le ministre vit un moyen de politique : les lettres, pensa-t-il, tirent les esprits de l'abrutissement, elles font et dirigent l'opinion

publique; c'est par les lettres que j'aurai prise sur l'opinion. Les écrivains qui seront membres de l'Académie s'empresseront à me plaire, ceux qui ne le seront pas en feront autant pour le devenir. D'ailleurs c'est un moyen de régner aussi sûr que de porter la couronne.

Richelieu ne se trompait guère, et il n'a pas dépendu de lui qu'il en fût des choses comme des hommes. Cependant, malgré les plaisanteries auxquelles ce corps se trouva en butte depuis sa création, ainsi qu'on peut le voir par les vers suivants que Boisrobert écrivait à Balzac :

Pour dire tout, enfin, dans cette épître,
L'académie est, comme un vrai chapitre.
Chacun, à part, promet d'y faire bien;
Mais, tous ensemble, ils ne tiennent plus rien;
Mais, tous ensemble, ils ne font rien qui vaille.
Depuis six ans, dessus l'F on travaille,
Et le destin m'aurait fort obligé
S'il m'avait dit : Tu vivras jusqu'au G;

l'entreprise d'un dictionnaire, d'une grammaire, d'une logique et d'une poétique, était importante, et quoique l'époque, relativement aux progrès qui sont advenus depuis, ne fût pas précisément la mieux choisie pour constater l'état du vocabu-

laire et de la syntaxe, dans le but de fixer la langue sous ces deux rapports, les travaux cependant furent utiles, et la lenteur dont se plaint Boisrobert avait son bon côté. Trois cents ans après le *Traité de la bonne parlure*, composé dans le treizième siècle, Robert-Estienne avait posé les règles du langage; mais ce n'était encore qu'un jargon barbare; et si les auteurs sur lesquels l'Académie se régla d'abord ne sont pas Corneille, Racine, Boileau, Pascal ou Bossuet, qui n'étaient pas encore connus, on ne saurait, sans injustice, refuser aux écrivains qui les ont précédés l'honneur d'être les grands-pères de notre langue.

Du moment que le théâtre procéda par une succession non interrompue de poëtes dramatiques de tous les genres, il devint le véhicule de la pensée française, ainsi que nous l'avons établi historiquement. Cette digression, on le sent, n'était pas sans importance; car tout ce qui sert à bien faire connaître le passé est une sorte d'encouragement pour l'avenir; d'ailleurs elle nous conduit naturellement à l'art de la déclamation.

DE LA DÉCLAMATION.

La déclamation, cette éloquence extérieure, cette couleur du langage, cet accent de l'âme, est à la poésie dramatique, ce que le relief est au dessin. Puissant auxiliaire de l'auteur, elle est si essentielle à l'art du comédien qu'on ne peut l'en séparer. C'est qu'en effet le talent de bien dire suffit pour rendre la foule attentive ; et comme l'idée est la mère de toute œuvre conçue dans le but de fixer l'attention publique, il importe de la faire bien comprendre dans la multiplicité de ses détails.

Ce qui fait du théâtre le moyen le plus propre

à impressionner, c'est la puissance de la voix humaine, lorsqu'elle anime avec justesse tout ce que l'intelligeuce de l'écrivain destine à l'intelligence des citoyens assemblés pour écouter. Pourquoi la lecture demande-t-elle une tension d'esprit qui fatigue promptement? — et nous parlons ici seulement des personnes qui y font concourir leurs facultés; — c'est que les organes en rapport avec ces facultés s'exercent simultanément par un effort indépendant de la volonté, pour fournir à l'intelligence, par l'action du cerveau, le secours de leur office particulier. Ainsi, durant ce temps d'une impassibilité apparente, tous les organes sont en jeu, toutes les facultés fonctionnent intérieurement ; les yeux voient, les oreilles entendent, les saveurs, les odeurs excitent le goût et l'odorat, et le tact lui-même agit dans la pensée avec la puissance de l'imagination. Mais si tel est l'effet de la lecture, dans l'isolement, par l'excitation naturelle de la pensée d'autrui sur notre pensée, elle est plus sentie, mieux appréciée encore quand elle se manifeste au contact de la foule; car dans la foule nos sympathies trouvent toujours, sciemment ou à notre insu, ce qu'elles cherchent, les formes qui plaisent, enfin tous ces je ne sais quoi qui appuient les

raisonnements de la philosophie corpusculaire. Et sous cette influence, combien l'impression est plus sérieuse, plus profonde, quand la voix module les nuances du sentiment, colore et justifie les contradictions du cœur humain! L'art de la déclamation suspend les battements de l'artère ou les précipite, fait tressaillir, sourire, pleurer; il soumet à ses prestiges les sens de cette foule, quelquefois si terrible quand elle est livrée à elle-même, mais sans volontés, faible et docile dès que le talent s'empare d'elle par un accent, par un geste, expressions instinctives de l'éloquence. L'éloquence a été de tous les temps, chez tous les peuples, le levier le plus puissant et surtout le plus durable; car l'action de la force brutale a cessé, que l'action de la force morale se prolonge encore par la conviction et par le souvenir.

Les traités de Cicéron et de Quintilien suffisent à donner une idée de l'importance qu'on attachait à l'art de bien dire dans l'antiquité. Dans la société moderne, pour la chaire chrétienne, au barreau, à la tribune, dans les colléges, à la Sorbonne, pour les conversations, pour les discussions les plus ordinaires, il a toujours soutenu l'attention; à ce point même qu'il a

souvent protégé la superstition et l'erreur. Mais bornons-nous à l'envisager dans son rapport avec l'art dramatique, et par les effets qu'il produit au théâtre.

La déclamation ne consiste pas seulement dans le ressort de la voix qui articule et qui parle ; elle se règle d'après l'intelligence de l'orateur, elle se soutient par le regard, par le geste, par le maintien, qui sont des manifestations simultanées de l'âme, des moyens de faire éprouver les sentiments dont elle est agitée. Il n'y a pas d'entretien si familier, pas de discours, si paisibles qu'ils soient, qui ne demandent des inflexions de voix, des scintillations d'yeux, des mouvements corporels, des attitudes en rapport avec la nature du sujet qu'on traite. Le ton simple et vrai, loin de dispenser de l'étude de la déclamation, y doit trouver au contraire d'immenses ressources ; toutes les fois qu'on lit haut ou qu'on récite, il y a, dans la chaire, à la scène, comme dans un salon, certaines conventions théâtrales qui sont indispensables pour produire l'effet et pour impressionner. Chacun, dans le monde, cherche les tons et les gestes au moyen desquels on doit captiver l'attention et réussir dans ce qu'on se propose : c'est l'art de plaire, et les comédiens de théâtre

ne sont, à cet égard, que les imitateurs des comédiens de la vie sociale.

La déclamation échappe à l'analyse, car elle varie comme les intonations elles-mêmes, selon l'intelligence individuelle et la conformation physique des organes. La pensée émise par l'auteur comme absolue, est diversement interprétée par tous ceux qui s'en emparent, et qui la modifient en l'affaiblissant ou en lui donnant plus d'énergie, toujours chacun d'après ses facultés individuelles, en suivant la nature de son propre caractère. Cependant il y a des règles établies par le bon sens, et qui commandent impérieusement au nom du sujet, selon qu'il est grave ou léger. Quintilien dit, à propos de l'orateur, qu'il ne doit pas toujours s'en tenir aux préceptes, mais prendre conseil de sa propre nature. Quoi qu'il en soit, les règles de l'art faciliteront tout à ce sujet et seront un secours nécessaire dans toutes les occasions. Sans doute l'âme est le guide le plus sûr, le soutien le plus infaillible : source de tous les sentiments, elle colore les passions, elle fournit les tons qui doivent servir à les exprimer; elle comprend tout et fait tout comprendre. Mais encore faut-il savoir modérer nos transports pour agir sur la foule, pour la préparer, pour

faire arriver cette agglomération d'êtres indifférents et froids au même degré d'exaltation, pour les réunir dans une seule sensation, en faveur des mêmes idées. L'art du poëte peut, à la rigueur, conduire l'acteur et le lecteur à haute voix ; mais si leur art particulier ne vient pas animer la poésie, quelque belle qu'elle soit du reste, elle perd son charme et sa propre chaleur, elle ne transforme plus la foule, où les individualités demeurent ce qu'elles étaient ; elle ne produit pas le miracle de l'unité de sensations et de sentiments ; enfin elle ne remporte pas de victoire sur l'égoïsme humain, par cette abnégation de soi-même, toujours si favorable à chacun et à tous. D'un autre côté, on a souvent remarqué que l'art de réciter donnait à des poésies médiocres un attrait qu'on ne trouvait pas à des vers sublimes mal débités. Le talent sait tout colorer.

L'art théâtral se compose de qualités essentielles, et la première de toutes est sans contredit la déclamation, c'est-à-dire le débit simple dans la majesté et la pompe du langage, naturel et vrai jusque dans la fureur, rappelant toujours la vie humaine et les faiblesses du cœur même dans les passions à leur paroxysme. L'exagération et la monotonie sont les deux écueils, le Carybde et Scylla de

la déclamation, et l'on n'évite guère l'un que pour tomber dans l'autre. Si l'on en excepte les dernières années de sa vie, Talma, qui possédait d'ailleurs toutes les belles qualités de l'acteur tragique, fut toujours monotone dans sa déclamation; il lui fallait souvent la puissance de son génie pour nous réveiller de la lenteur de son débit. Dugazon, dont il était l'élève, le lui reprochait souvent. Un jour, après une représentation de Tancrède, ce comédien, plus amusant que naturel, mais spirituel, mais nourri des préceptes de son maître Préville, voulut donner à Talma, au foyer, devant ses camarades, une leçon qui lui profitât; et singeant son entrée :

« A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère! »

fit-il en imitant de sa voix nasillarde la manière grave et sérieuse dont le tragédien débitait ce vers. « Me diras-tu, mon cher ami, ce que tu viens faire à Syracuse, et quel sentiment t'y ramène? Si tu crois, de ce ton sépulcral, donner une idée que la patrie t'est chère, tu te trompes; tu confonds ce caractère avec celui d'Hamlet. »

Talma méditait sous ses rôles; il cherchait sans cesse les moyens d'y produire des effets. « Après tant de malheurs et dans les circonstances où il

se trouve, répondit-il, Tancrède doit être triste, mélancolique. — Colique suffit, repartit vivement le pasquin; tu n'es pas triste, seulement, tu souffres, vois-tu : *A tous*... ah!... *les cœurs*... ah!... *bien nés*... ah !... *que la patrie est chère*.... ça va mieux; *qu'avec ravissement*... ah ! ah! ça se calme... *je revois ce séjour*... te voilà soulagé. Certes Tancrède pouvait être dans cette situation, fort naturelle du reste; mais Voltaire n'a pas prétendu donner un tel spectacle, sois-en sûr.»

La scène était si bouffonne, la manière de Talma y était si drôlement ridiculisée, qu'il ne joua plus ce rôle sans déplaisir.

A force d'études, notre grand tragédien était parvenu à vaincre cette tendance à la monotonie. Mademoiselle Mars aussi, tout intelligente qu'elle soit, est monotone dans le débit d'une tirade, soit en vers, soit en prose, principalement dans les rôles sérieux. Monvel était un modèle parfait de diction; Baptiste aîné laissait trop voir l'étude; mais Molé réalisait tout ce qu'on peut concevoir de plus noble, surtout pour son emploi, de plus soutenu, de plus large, parfois de plus véhément dans l'art de déclamer. Car alors on déclamait véritablement les vers, on attachait à ce langage une importance que les efforts de Talma lui ont

ôtée ; on en faisait sentir le rhythme et la pompe. La solennité du débit se conformait à merveille au goût du costume : la poudre, les plumes, les paniers, tout un luxe faux n'aurait pu supporter la simplicité naturelle de la conversation à laquelle Talma sentit le premier le besoin de revenir. En se drapant à la grecque, il faisait une révolution complète, il ramenait l'art théâtral aux proportions humaines.

Si l'on veut y réfléchir, on comprendra l'enchaînement de toutes les choses d'ici-bas, à propos du sujet qui nous occupe : la poésie, ce langage divin, regardé comme au-dessus de l'humanité, semblait seule propre aux dieux, aux rois, à la tragédie pour imposer aux peuples ; et la déclamation seconda la croyance à cet égard, jusqu'au jour où les dieux et les rois descendirent de l'Olympe et du trône pour être jugés par la foule, selon le bon sens des petits. La révolution française fit justice de tout, en remettant tout en question ; et quand l'ordre social sortit des décombres, le théâtre rattacha le passé à l'avenir par les soins de Molé, de Monvel, de Talma, de Dugazon, de mesdemoiselles Raucourt, Comtat, etc. Il y eut encore les traditions vivantes des gens de cour, comme les souvenirs

pour les dieux et les héros. La cour impériale se modela sur les acteurs, comme autrefois les acteurs s'étaient modelés sur les grands seigneurs; et le peuple, subjugué par le génie de Napoléon, se laissa de nouveau raconter toutes les fables héroïques, sans y croire, mais non sans y trouver une sorte d'orgueil en rapport avec un sentiment national bien naturel et tout justifié.

Bientôt Talma resta seul sur la scène, avec ses défauts, mais avec le noble désir de s'en corriger. Après avoir servi de transition entre l'ancien régime et le nouveau, il devenait l'atlas du monde dramatique; il lui fallait répondre en même temps à l'espoir du public et à la gloire qu'il avait rêvée. En présence de quelques ennemis acharnés prompts à relever ses plus légères fautes, mais soutenu de la faveur populaire, il comprit que la déclamation, cette analyse d'un personnage, était sa partie faible; il étudia pour connaître tous les secrets de cette science indispensable. Il savait d'instinct que la parole n'est pas le seul moyen dont l'art se sert pour exprimer les sentiments, et que la nature a donné au regard et au geste une puissance sinon égale à celle de la voix, du moins admirablement propre à la peinture et surtout à l'affirmation des mouvements de l'âme. Cicéron et

Quintilien le lui dirent d'une manière positive. Alors il chercha l'expression du regard et du geste, indépendamment de celle de la parole; il déclama par la mimique pour trouver une déclamation accentuée exempte de cette monotonie dans laquelle il retombait malgré lui. Il arriva donc à exprimer les sensations et les agitations intérieures par le secours du regard et par les mouvements musculaires du visage; et quand il eut produit l'effet espéré, par l'application de cette étude, en écoutant ses interlocuteurs à la scène, il put continuer les artifices au moyen desquels il déguisa longtemps la monotonie de ses inflexions; bientôt enfin il s'éleva jusqu'à la perfection. Talma était parvenu à se faire pour le théâtre une voix factice dont il modulait les tons avec un art merveilleux, eu égard à la sonorité de l'organe, naturellement trop grave chez lui.

Pour éviter la monotonie de la déclamation, ainsi que nous l'avons déjà dit, beaucoup d'acteurs médiocres tombent dans l'exagération, non-seulement pour la gamme des intonations du langage, dont ils dénaturent la justesse par des applications sans mesure, mais encore pour l'action du regard et pour le mouvement musculaire du visage, dont ils abusent par des roulements

d'yeux et par des grimaces inutiles. Quand l'âme est le premier ressort du talent, quelque peu secondé que soit l'acteur, par les avantages du physique et de la flexibilité de la voix, il se fait toujours écouter avec plaisir; et c'est une des plus fortes preuves que nous puissions donner en faveur de l'instinct de la foule, relativement à la fonction toute morale du théâtre. Lekain était d'une laideur vulgaire, mais sa puissance de sentiment électrisait les spectateurs au point de l'embellir à tous les yeux. Talma, petit de taille, nous l'avons vu, grandissait à mesure qu'il agissait sur l'imagination du public. L'âme fournit toujours des moyens d'expression, l'un corrigeant l'autre, l'un suppléant à l'autre; l'âme anime tout, colore tout, varie tout, fait tout comprendre et tout fructifier. Elle seule, intelligente et vraie, accorde l'intonation, le regard, le geste et le maintien; elle seule accentue avec bonheur, tout en suivant les règles de l'art pour les conventions imposées par la scène, en vue de la dimension des salles de spectacle et du nombre des spectateurs, dans le but de produire l'illusion.

La déclamation exige deux qualités essentielles, la faculté de l'âme qui fait ressentir, et la netteté de prononciation qui sert à manifester. Quiconque

ne peut vaincre les habitudes de quelque dialecte provincial, ou corriger des défauts naturels, doit s'interdire la carrière du théâtre, à moins qu'une intelligence supérieure et la toute-puissance de l'âme n'impriment au talent ce quelque chose d'irrésistible qui domine la foule, qui subjugue même les juges les plus sévères, enfin qui fasse oublier le vice pour ne laisser sentir que la beauté des résultats de l'art. Monvel, dans sa vieillesse, privé de ses dents, parlait avec une grande difficulté; mais la foule attentive, sous l'empire de la force du sentiment, devinait ce qui échappait à l'oreille, et ne perdait pas une seule des émotions qu'elle devait recevoir : la dignité du maintien, la fascination du regard, la justesse de l'intonation, formaient un tel prestige, que sa voix cassée devenait, dans certaines occasions, en quelque sorte, un moyen d'émotion. C'est ainsi que, dans Cinna, subordonnant le beau rôle d'Auguste à ses propres infirmités, il faussait l'histoire et les intentions de Corneille au point de faire perdre le souvenir de la tyrannie de cet empereur. Cependant, disons-le, pour que cette tradition ne se perde point, Monvel savait rappeler le caractère fin et rusé d'Octave, dans la scène du second acte : l'empereur écoutait ses deux conseillers, non pas

seulement en bonhomme, mais en profond diplomate. Auguste avait quarante-cinq ans au moment de la conspiration de Cinna ; et si l'acteur fait de ce personnage, comme Joanny, par exemple, un vieillard sans force, on détruit tout l'effet du monologue, toute la sublimité de la scène du pardon. Monvel, usé par les années, mettait son art à donner aux admirables vers de cette tragédie une grande énergie, du moins par ses intentions ; dans ce vers :

« Prends un siége Cinna, prends..... »

ce dernier mot, regardé par les critiques comme une cheville, faisait trembler, tant il contenait d'autorité, de colère et d'empire de soi-même.

L'acteur qui connaît les secrets de son art et qui, surtout, possède l'art de la déclamation, remporte la victoire la plus difficile : il fait taire la vanité humaine ; il dompte, par la persuasion, l'orgueil de l'esprit ; il courbe sous sa conviction des intérêts opposés, des naturels divers ; il donne à l'auditoire cette homogénéité si favorable à la direction de la société, à la propagation des idées. Dans le cas contraire, il laisse chaque individu libre, et l'orgueil s'insurge contre le poëte par la

faute de l'acteur. Du temps de Molière, on déclamait avec tant d'emphase les pièces de Corneille, que, dans l'intérêt de l'art, l'auteur de l'*École des Femmes* crut devoir tourner en ridicule les acteurs sans talent qui détruisaient l'effet des ouvrages; et, dans *l'Impromptu de Versailles*, il imita avec tant de vérité la déclamation forcée des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qu'il préserva les siens de la tendance naturelle à cet égard. L'acteur ne doit jamais oublier que le théâtre est un miroir, que les hommes y parlent à des hommes, et que le point le plus important est de réaliser la fiction, de faire croire à la présence réelle des personnages, quels qu'ils soient: car le poëte les représente avec des passions, des vertus et des faiblesses humaines. Agamemnon est père, Achille est amant, et ce sont les sentiments qui font les héros au théâtre, plus que les merveilles dont l'imagination des poëtes les entoure dans leur existence fabuleuse. Voltaire, cependant, exigeait une déclamation pompeuse et presque ampoulée, qui serait intolérable aujourd'hui. Il en donnait lui-même l'exemple en lisant et en jouant ses tragédies. Sous ce prétexte que la poésie est un langage rhythmé qui demande toutes les intonations musicales, il voulait qu'on pei-

gnît, qu'on imitât par les inflexions et les vibrations vocales, aussi bien que par le geste. En déclamant ces vers de *Mahomet* :

« Ne sais-tu pas encore, homme faible et superbe,
« Que l'insecte insensible enseveli sous l'herbe,
« Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel
« Rentrent dans le néant aux yeux de l'Éternel, »

il se courbait jusqu'à toucher la terre, pour s'élever ensuite sur la pointe des pieds, en passant par toutes les gradations ascendantes de la voix , afin de peindre et d'imiter, quand la beauté des vers devait seule produire l'effet dans l'imagination des spectateurs. La Harpe aussi déclamait avec lenteur et solennité, toujours pour soutenir le principe rhythmique et musical de la poésie. Voltaire et la Harpe seraient bien embarrassés vraiment pour appliquer leur système à la versification de M. Victor Hugo.

« Serait-ce déjà lui?.... C'est bien à l'escalier
« Dérobé. Vite, ouvrons!.... Bonjour, beau cavalier.
« Quoi, seigneur Hernani, ce n'est pas vous! Main-forte!
« Au feu!
— Deux mots de plus, duègne, vous êtes morte!
« Suis-je chez doña Sol, fiancée au vieux duc
« De Pastrana? son oncle? un bon seigneur caduc,

« Vénérable et jaloux ? dites ? la belle adore
« Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
« Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
« Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux. »

La déclamation, pour être vraie, doit toujours se prêter au génie de l'écrivain ; elle est relative aux sujets, aux personnages, à l'ensemble d'une pièce : aussi doit-elle varier, non pas seulement du tragique au comique, cela va sans dire, mais de Corneille à Racine, de Racine à Voltaire. La facture des vers guide en cela autant que l'esprit du poëte. La vérité de la prose influe beaucoup sur celle de la diction, et c'est ici l'occasion de jeter un coup d'œil sur le système de versification qu'on prétend opposer à l'autorité des maîtres, et sur le style en général, tel que du moins l'entendent nos faiseurs de drames.

Et d'abord, disons-le, il est facile de déclamer Corneille. Il dit si nettement et si énergiquement ce qu'il veut dire, le vers est si concis, si complet de l'idée et de l'expression, qu'il suffit presque de le prononcer. Racine a des périodes plus longues, plus arrondies ; mais l'harmonie du langage et quelquefois celle de l'imitation aident au débit, maintiennent la voix par le nombre et le

tour heureux de sa poésie admirable. Voltaire participe de ces deux poëtes. Molière, dans ses vers et dans sa prose, semble toujours guider l'acteur, et, pour ainsi dire, noter son débit par la franchise et la finesse de l'idée et du mot. Marivaux, Marivaux lui-même! dont le style est difficile à fixer dans la mémoire, car on n'y peut rien transposer, rien tronquer, rien intervertir sans danger, fournit, en quelque sorte, quand on le sait bien par cœur, les intonations nécessaires à sa prose contournée. Mais de nos jours, si l'on en excepte M. Casimir Delavigne avec sa versification toujours correcte et pure, souvent noble, parfois élégante à la manière de nos classiques; M. Scribe avec sa prose facile, piquante, plus vraie qu'élégante et correcte; M. Ancelot qui écrit toujours bien (nous ne citons que les auteurs qui occupent le théâtre), les écrivains semblent prendre à tâche de s'éloigner du naturel et du bon goût. La phraséologie de MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas, si facile à imiter avec ses exclamations, avec ses interjections, ses interrogations, ses imprécations et ses images, a jeté les littérateurs de bas étage dans un pathos incompréhensible de mots bizarres, et surtout a forcé les acteurs chargés de réciter leur prose fabuleuse, à se faire une manière de parler,

de gesticuler, de se tenir, de mimer en un mot, qui ne ressemble à rien, si ce n'est à cette étrange littérature. A ce métier, les chefs de l'école ont usé bientôt ce qu'ils avaient de talent; et, par contre-coup, les réciteurs sont tombés avec eux. On ne peut le nier, madame Dorval avait d'heureuses qualités; mais le drame matériel a tué cette âme qui trouvait des élans si pathétiques. Bocage aussi révélait une intelligence distinguée; les effets hors de nature en ont fait le plus insupportable et le plus faux des acteurs. Ne parlons pas des autres, il faut avoir pitié d'eux, et rendre le bien pour le mal. Mais s'ils sont parvenus à se faire des poumons infatigables, nous sommes encore loin de pouvoir nous accoutumer à des cris et à des contorsions inutiles. L'art perd sa dignité, sa faculté d'émouvoir dans ce désordre de trépignements et de vociférations; et le peuple qu'on habitue à cette exagération, l'accepte comme modèle, la mêle à ses habitudes journalières. A ce point de vue, la censure du gouvernement devrait non-seulement porter sur les œuvres dramatiques, mais encore sur la manière dont elles sont déclamées et mimées. Puisque les entreprises de succès ont paralysé l'ancienne manifestation du mécontentement des gens de goût, nous appelons

de tous nos vœux une loi qui fixe le diapason des acteurs, dans l'intérêt général, et surtout afin qu'on puisse entendre les sifflets.

On a beaucoup écrit sur la déclamation; quelques acteurs célèbres ont laissé de bons conseils à ce sujet, et nous aurons l'occasion d'en faire l'application dans notre appréciation des acteurs vivants et dans notre chapitre du Conservatoire. Nous connaissons bien les professeurs, nous ne voyons guère les élèves; cependant, s'il est vrai que mademoiselle Rachel ait eu un maître de déclamation, applaudissons au miracle. Le succès de cette jeune tragédienne est la critique la plus forte qu'on puisse faire de la manière dont on débite, au Théâtre-Français et sur tous les théâtres de Paris. Si le silence de la foule est la leçon des rois, il est le plus beau triomphe des comédiens; celui qu'on écoute religieusement seul comprend son art.

LA MUSIQUE.

Nous avons déjà fait connaître l'importance de la musique au théâtre, d'abord dans le drame chanté, c'est-à-dire l'opéra, où elle agit comme but, ensuite dans les différents genres où elle agit comme auxiliaire. Plus tard, nous aurons l'occasion, à propos de l'ouverture ou symphonie dont on fait précéder les pièces, d'examiner quelle influence elle peut exercer sur l'imagination des spectateurs, et comment elle peut les prédisposer à recevoir les impressions du drame. Ici, pour ne pas tomber dans des redites, et surtout pour ne pas empiéter sur des réflexions qui doivent trouver leur place un peu plus loin, bornons-nous à

examiner la musique dans ses manifestations ; non pas que notre intention soit d'entrer dans le domaine de la science à cet égard, les ouvrages spéciaux consacrés aux artistes ne manquent pas. Mais tout en restant au point de vue du public, de cette masse impressionnable qui reçoit les émotions sans se rendre compte des moyens mis en œuvre pour les lui procurer, nous pouvons cependant, comme nous l'avons fait des autres spécialités des beaux-arts, sous le rapport du sentiment, analyser en philosophe cet art idéal et exact, abstrait et sans bornes, mécanique et indéfini, destiné à produire les sensations les plus vives et les plus douces, les plus positives et les plus vagues à la fois.

La musique dramatique s'exprime par la mélodie, l'harmonie, le chant, c'est-à-dire, le mécanisme de la voix humaine, et par l'instrumentation ou l'orchestre.

LA MÉLODIE.

La mélodie se forme principalement du rhythme et de l'intonation; elle dépend du goût et de l'imagination, qui inspirent les chants et les motifs. Avec le charme et la puissance de l'imitation, elle agrandit les idées par les sentiments, et les sentiments par l'accord des sons, au point de nous remuer jusqu'au fond du cœur, et d'exciter les impressions propres à nous calmer et à nous émouvoir. C'est la voix de l'âme, c'est la modulation des penchants naturels, c'est l'accent des sympathies secrètes : don du ciel, disposition particulière, faculté native, elle est antérieure à l'art; elle reflète les sensations internes de la joie,

de la mélancolie; elle pleure, elle soupire, elle crie, comme elle folâtre gaiement; au contact social elle exprime des pensées, elle colore les passions; mais si elle perd le caractère primitif et naïf d'inspiration et de révélation qu'elle avait d'abord dans la solitude, elle agit sur les masses, et c'est là sa plus noble fonction.

La mélodie, c'est l'idée, c'est la phrase incisive qui parle, qui peut seule nous rendre attentifs, et tracer à l'imagination, par l'intervention de la mémoire, toutes les scènes de la vie humaine, toutes les sensations dont elle peut être animée. Le majeur et le mineur sont les deux modes qui, dès le premier son, prédisposent l'âme aux impressions qu'elle va recevoir; puis les vibrations de la voix ou de l'instrument poursuivent le récit, achèvent le tableau, continuent l'émotion.

Au théâtre, il suffirait de la mélodie pour fixer l'attention sur les gestes de l'acteur; la mélodie est surtout le moyen d'accentuation de la parole le plus persuasif; aussi les chants qui se retiennent facilement font-ils seuls le succès populaire des ouvrages.

L'HARMONIE.

Si la mélodie est à elle seule la musique, elle n'a de véritable fonction que par le secours de l'harmonie. Cette science développe les idées musicales, et leur donne la correction d'un langage, la force d'affirmation qu'a toujours l'expérience. La mélodie est la musique à l'état naturel, correspondant à merveille à la situation de l'homme nomade dans la tribu; avec l'harmonie, la musique exprime cette alliance que nous avons fait connaître dans notre introduction comme la source du sentiment social: c'est le concours des facultés diverses pour la même expression, c'est l'adhésion de toutes les individualités, c'est l'acclamation de toutes les

voix en faveur d'une seule idée; c'est l'unité, c'est la puissance. La mélodie fait naître le sentiment, l'harmonie le commande : l'intention vague cesse de l'être, quand l'austérité de la basse et le tressaillement d'un cri perçant l'affirment dans la modulation d'un accord.

L'harmonie est la syntaxe de la musique, c'est la loi de ce langage universel.

Par la mélodie et l'harmonie, la musique a la force des passions et l'entraînement de l'éloquence; elle est suave, terrible, infernale, céleste; c'est l'accent de la douleur et de l'extase, c'est le cri du repentir et de l'espoir, c'est le principe du bien et du mal, exprimé par la combinaison des accords; enfin c'est un art qui répond aux besoins de l'être sensible, qui exerce les facultés intellectuelles de l'homme, qui influe sur son organisation physique, comme sur celle des animaux les plus féroces.

Les sept notes de la gamme, avec les demi-tons qui les lient, et leur position dans l'échelle de la voix humaine ou des instruments inventés pour la remplacer, forment la matière avec laquelle l'imagination de l'artiste produit tant d'effets opposés, tant d'expressions diverses, manifeste tant d'idées en suivant ses caprices, en satisfaisant

ceux de la foule par le chant, par l'orchestre, en s'unissant au poëte, ou en se faisant poëte lui-même, comme Beethoven, par la seule force de son génie et de la science.

LE CHANT.

Le chant est la mélodie exprimée par la voix humaine, et cet instrument naturel est l'organe qui influe sur nos facultés de la manière la plus irrésistible. L'âme en effet se communique par le mécanisme de la voix avec toute sa chaleur, ou, pour mieux dire, l'instrument est lui-même doué de sensibilité ; il éprouve, pour ainsi dire, la délicatesse des sentiments qu'il exprime : il vit, il palpite comme le cœur, sous l'empire de la pensée; et quand il joint la qualité de l'étendue et de la sonorité à la faculté de réfléchir le mouvement psychologique des impressions internes; quand il est conduit par le goût et par la science,

il explique le mythe antique d'Orphée, il idéalise un moment la vie matérielle.

L'art du chant est la partie la plus noble et la plus importante de la musique. La nature semble en avoir fait une science d'instinct, une combinaison harmonique native, en créant cinq espèces de voix qui s'accordent et s'unissent par des transitions, à savoir : la basse, le baryton, le ténor, le contralto et le soprano.

Au théâtre, le chant doit dominer sur tout, parce qu'il exprime la pensée; et même, quand il ne s'exerce que par des vocalisations, il est encore plus délicieusement écouté que les instruments les plus parfaits : car nous l'avons dit, les instruments aigus ou graves n'ont été inventés que pour suppléer à la voix humaine; quel que soit le talent de l'instrumentiste, il n'aura jamais l'influence magique du chanteur. D'ailleurs celui-ci précise par le chant ce que l'art ne fait qu'indiquer au moyen de l'instrument. Les chœurs ont surtout une grande solennité; ils produisent un effet religieux que le concours des instruments ne saurait rendre au même degré : on sent dans les vibrations de la voix humaine la force de la vie, et les masses chantantes semblent augmenter le sentiment plus encore que la sensation. Il n'y a

rien de plus touchant ou de plus terrible, et rien surtout de plus majestueux, que les chœurs, soit qu'ils implorent, soit qu'ils menacent, parce qu'ils expriment un sentiment général : le final du second acte de Guillaume Tell est le meilleur exemple que nous puissions citer à ce sujet.

L'INSTRUMENTATION.

L'harmonie est exprimée par l'instrumentation ou l'orchestre, comme la mélodie l'est par le chant ou la voix : c'est ainsi que la puissance du sentiment, combinée avec les secrets de la science, vient impressionner la foule. La mélodie et l'harmonie dans l'ensemble d'une symphonie se soutiennent mutuellement et produisent l'effet que l'artiste avait prévu dans sa pensée.

A la scène, soit comme accompagnement des morceaux chantés, soit comme secours indispensable à la pantomime, soit comme règle de la danse, l'instrumentation commande l'attention de la foule à l'aide de l'ouïe et de la vue. L'art

du compositeur consiste à cet égard à faire chanter les instruments et à fournir des motifs gracieux. Tout le monde d'ailleurs ressent, plus ou moins, l'influence de la musique, et nous ne faisons ici que compléter notre programme, en rappelant le rôle que l'art musical remplit au théâtre. Disons-le cependant, l'orchestre doit être l'accessoire du drame, et non pas étouffer, par la richesse et la multitude des sons, l'idée que le tableau des passions doit faire valoir.

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

Dans le théâtre, la peinture proprement dite ne remplit qu'un rôle secondaire, elle a cependant le mérite de marquer d'une manière précise le but que se proposent les artistes en y appelant la foule, par la décoration de la salle et surtout par les décorations de la scène. Pour la peinture comme pour le drame, la pensée doit subordonner la forme. Ce n'est pas un dessin correct et pur, à l'antique, qui peut seulement répondre aux besoins moraux du public; c'est l'expression d'un sentiment que ses regards cherchent tout d'abord, et il faut s'emparer de ses facultés par le tableau, — car l'organe de la vue est vif

et prompt dans ses perceptions, — afin d'agir sûrement ensuite sur l'intelligence par les autres moyens. Nous l'avons déjà dit, pour la société moderne, la beauté est moins dans la régularité des traits que dans le sentiment qu'ils expriment, moins dans les types offerts que dans l'effet qu'ils produisent. L'extérieur, la beauté physique est sans doute un moyen d'action dont l'artiste ne doit jamais dédaigner de faire usage, mais il ne faut pas qu'on regarde l'auxiliaire comme le seul principe de force.

La sculpture est d'un emploi peu usité au théâtre; elle n'y tient rang que comme ornement, et encore à l'extérieur : nous ne la citons ici que pour mémoire. Elle fut, dans l'antiquité, une manifestation sociale, et il suffit de jeter un regard sur les ruines pour avoir une idée de son importance dans le polythéisme grec et romain. On le conçoit facilement : le sentiment exprimé par la parole et par le son de la lyre se perdait sans retour ou se transmettait altéré, sans conserver ce caractère d'inspiration qui donne aux beaux-arts leur puissance sur la société; le temple, après avoir retenti des accents du poëte, restait muet; il appartenait à la sculpture d'éterniser la pensée de l'artiste, de la traduire avec le granit, le

marbre et la terre, bases solides de notre monde. La sculpture est l'expression sacerdotale d'une religion primitive, comme celle de l'Inde et de l'Égypte. Quand les Grecs fondèrent le théâtre, la sculpture, arrivée aux proportions humaines, n'avait plus qu'une influence tout à fait secondaire sur le perfectionnement social; elle se bornait à seconder le génie de l'architecte, et le dernier emploi qu'on en fit dans l'antiquité, fut le premier rôle que lui donna l'artiste chrétien.

Mais, dans la société chrétienne, la peinture devait être un moyen d'expression tout à fait en rapport avec le sentiment religieux. On pourrait dire que la peinture pouvait, à la rigueur, se manifester par les seuls traits du visage, si l'artiste n'eût pas trouvé un secours puissant, pour l'idée morale qu'il exprimait, dans l'imitation de tout ce qui pouvait donner l'image des vertus. La peinture moderne s'est inspirée du type laissé par saint Luc, le portrait de la Vierge. Ainsi le premier peintre chrétien fut un apôtre, un de ces artistes inspirés qui écrivirent la vie de Dieu, cet Évangile qui fut la loi des peuples les plus civilisés; et l'art du peintre se perfectionna par des doctrines réalisées dans de pieuses images, où l'intelligence parle et répond à l'intelligence, devant

lesquelles le cœur se sent saisir de respect et d'amour. Dans la peinture chrétienne, c'est moins l'attribut qui raconte que l'expression du sentiment, que l'idée morale elle-même rendue par la physionomie et par l'éloquence du regard : espoir ou résignation, pardon ou châtiment, qu'importe que le front soit surmonté de la couronne d'épines ou du diadème des princes de la terre, c'est l'avenir qui s'y dévoile par la croyance de l'artiste qui en a tracé les contours.

Donner une âme à la matière, la rendre l'expression d'une pensée morale, qui, née d'un sentiment, l'excite chez les autres, c'est ce que tous les arts sont appelés à produire ; et la peinture fut plus longtemps que les autres fidèle à cette fonction. Si l'on analyse les impressions reçues dans nos musées, devant des tableaux arrachés aux murailles des églises et confondus avec ceux qu'on a destinés à des boudoirs, comment ne pas reconnaître la véritable supériorité de l'art quand il exprime une idée sérieuse et sociale? Dans le dernier siècle, on plaçait la peinture parmi les choses purement agréables, parce que cet art, disait-on, n'ayant aucun rapport avec ce qu'on appelle précisément les nécessités de la vie, est tout entier pour le plaisir des yeux et de l'esprit. La pensée, disait-

on aussi, fille du plaisir, n'a semblablement pour but que les plaisirs mêmes. Et cependant, par une contradiction qui marque une époque où tout devait crouler avec l'ordre que tout tendait à détruire, on faisait du théâtre un nouveau sanctuaire, on y venait chercher des émotions qu'on regardait comme salutaires. On exaltait l'œuvre dramatique comme un miroir du monde, comme une pensée utile et sérieuse; et le drame était en quelque sorte le point de départ pour l'avenir : Voltaire et Beaumarchais faisaient croire à tout par l'ascendant de leur intention, par l'effet de leurs peintures. Et la raison en est simple : le théâtre avait une fonction, quand les beaux-arts désunis renonçaient à la leur. Les artistes, faute de direction, faute de vue d'avenir, demandaient des formes à la Grèce, à Rome, par une sorte d'instinct de la rénovation devenue indispensable; mais cette évocation ne suggéra qu'une idée, ne développa qu'un besoin : la liberté, l'émancipation. Avec l'exercice de leur volonté, les individus s'égaraient dans mille chemins opposés, mais ces chemins aboutissaient tous au même point, à l'unité de délivrance, à la chute des abus. Le dix-huitième siècle s'acheva dans la confusion de toutes choses; le dix-neuvième commença par le retour de l'ordre :

sa destinée est d'organiser, comme la mission de celui qui venait de finir avait été de détruire.

Dans l'inventaire des siècles, nous avons compté le théâtre, dont nous analysons maintenant les facultés morales et physiques. Nous connaissons quel rôle jouent la poésie, la musique, avec le drame, et nous voyons le peu d'importance que la sculpture y exerce. Quant à la peinture, elle y seconde l'imitation de la nature et la reproduction des sites. Le drame est tout : cependant il lui faut l'adjonction des beaux-arts, et ils viennent s'y fondre si merveilleusement, qu'on pourrait dire, en parlant de chacune des spécialités, qu'elle est elle-même tout le drame. Par exemple, le drame est la peinture vivante, dirons-nous, car les grands maîtres en ont fait un tableau de la société. En effet, c'est la peinture, réunissant en elle, avec le relief de la sculpture, le mouvement et la voix de l'homme. Le drame, dirons-nous encore, est la sculpture vivante, à l'aide de la couleur, du mouvement et de la voix. Le drame est aussi la poésie ou la musique, revêtue des formes et des couleurs, animée par les actions. Toutes ces comparaisons sont admissibles. Mais le drame veut un cadre : alors l'architecture forme l'enceinte où les citoyens, sous l'abri du pouvoir, viendront

subir l'influence de l'artiste, ou, pour mieux dire, des artistes; là, comme dans tout lieu ouvert à la foule, tous doivent se rallier pour une seule et même pensée, pour un seul et même but.

L'ARCHITECTURE.

Pour bien apprécier l'importance de l'architecture chez un peuple, reportons-nous pour un moment à l'origine de la société.

Les hommes rassemblés et unis par la nécessité d'échanger leurs idées, les germes du langage se développant peu à peu, la voix humaine répondant à l'appel de l'ouïe, satisfaisant l'intelligence dans ses exigences momentanées, le sens de la vue se fit entendre et demanda sa pâture intellectuelle. Il lui fallut des signes qui rendissent les pensées pour les regards, comme la voix était parvenue à les exprimer par des paroles. Des monuments s'élevèrent. L'architecture se borna d'a-

bord à l'autel du Dieu, et ce fut la première lettre hiéroglyphique. Partout où il y a un autel, il y a une société progressive. L'autel ne tarda pas à être enceint d'une muraille et abrité par une toiture. Dès lors, l'art architectural marqua tous les progrès dans la science de la société; et c'est, depuis le fétichisme, la seule preuve historique qu'on ne puisse révoquer en doute. L'histoire de l'humanité est écrite sur la surface du globe en monuments qu'on retrouve dans leurs débris, et toujours plus colossaux à mesure qu'ils semblent d'une date plus reculée.

L'architecture est la réalisation ou le vêtement de la pensée sociale dans ce qu'elle a de plus élevé; c'est la forme, le symbole de chaque époque, et l'étude de cette spécialité des beaux-arts si peu comprise, si mal enseignée, est peut-être celle à laquelle il serait important de donner de plus grands développements dans le but de faire des hommes savants d'une science générale. Les savants de détails ne manquent jamais; ils se forment toujours quand ils sont nécessaires.

Des sociétés éteintes, des grandes civilisations autochthones, il ne nous reste plus que les temples; mais ces monuments sont des résumés historiques qui suffisent à nos investigations. Pour qui-

conque possède à fond l'histoire d'un peuple primitif, il n'y a plus que des analogies; car il en est des sociétés comme des corps humains : l'analyse offre chez tous les mêmes lois physiologiques, et les conformités physiques les plus rigoureuses. De même qu'on trouve partout un autel, un temple, un palais, l'un subordonnant successivement l'autre; on observe chez tous les hommes trois facultés principales, le sentiment, le raisonnement et la réalisation matérielle, suivant successivement aussi les mêmes phases. Les sociétés procèdent toujours logiquement comme un seul individu, c'est-à-dire, qu'elles vivent sous des influences de progressivité qui se déterminent par des époques dont la pensée est exprimée par le monument architectural. L'autel d'abord, et le Dieu y est tout au nom de l'artiste; ensuite le temple entourant l'autel, et le prêtre y est à la fois artiste et savant au nom de Dieu; puis enfin le palais au-dessus du temple, et le chef guerrier, c'est-à-dire, le monarque vient détruire le cercle devenu trop étroit, vient l'agrandir et déblayer la place où s'élèveront des temples nouveaux. Dans l'ordre naturel, tout progrès commence de la pointe de la pyramide et tend à s'élargir à mesure qu'il suit la pente.

On comprend donc, par ce que nous venons de dire, que l'enseignement philosophique de l'art architectural est un moyen préparatoire pour l'enseignement des grandes vérités sociales qui nous attendent. Aujourd'hui, le monument est une construction sans pensée, sans aucun rapport avec les autres parties du tout; c'est une imitation selon le goût ou le caprice de l'homme chargé d'en diriger les travaux: l'église a les proportions mesquines du temple grec élevé pour loger une statue et non pour réunir l'assemblée des fidèles; la bourse, c'est-à-dire un comptoir, étale une magnificence ridicule. C'est encore du grec. Partout une idée morte. Comment en serait-il autrement, quand on n'a point révélé aux citoyens les secrets que recèlent les monuments du passé, quand on ne leur en a point expliqué la langue symbolique, la valeur scripturale dans la vie des nations? Le manœuvre, spécialement occupé de la science de bâtir, y est tout aussi étranger que les masses auxquelles il n'a rien à dire, lui qui ne sent rien.

Beaucoup de gens froids regardent la symétrie, la régularité comme l'expression de l'ordre, et alignent dans le but d'assainir une ville et de la rendre plus commode. Aussi est-on parvenu à don-

ner à nos habitations et aux rues dans lesquelles nous vivons, toute l'apparence de la civilisation; mais, au sein de ces demeures si analogues, il n'y a pas deux volontés identiques. L'individu est son dieu et son roi, d'étage en étage; l'architecte a tout combiné pour cela. Il n'y a de différence, entre le palais du prince et l'appartement du petit rentier, que l'espace et le luxe; du reste, salon, boudoir, y ont de part et d'autre les mêmes destinations. Les vestibules, les escaliers de nos maisons sont souvent aussi vastes et plus somptueux que les temples : les colonnes, les statues s'y trouvent aussi comme ornement. Quelle force d'impression a donc aujourd'hui l'architecture? aucune!..... On comprend de plus en plus la nécessité de rendre à cette spécialité des beaux-arts sa puissance sentimentale sur l'esprit de la génération qui s'élève, afin de préserver l'avenir d'une démoralisation de plus en plus grande. L'architecture est un art moral dont le but est d'associer les hommes à une même pensée; l'entrepreneur de bâtiments est un spéculateur dont les travaux ne tendent qu'à nous individualiser.

Si nous portons nos regards sur les monuments cyclopéens, sur les pierres druidiques, sur ces monuments informes de l'enfance des peuples,

nous aurons déjà, sur les mœurs et les lois, des notions entièrement favorables à la sociabilité. Mais c'est en présence des travaux des Égyptiens, des Indous et des Mexicains; c'est à les juger par leur ensemble et par leurs détails, dans leur masse imposante et dans la perfection des moindres parties, qu'on sent grandir tout à coup l'idée de la puissance sociale. C'est devant ces temples, qui contiennent dans leur enceinte l'espace d'une ville moderne, qu'on éprouve un respect involontaire pour la croyance religieuse; c'est dans leur forme symbolique qu'il faut interroger les époques-mères. Ainsi la pyramide et la pagode, comme le buisson ardent, expriment cette idée typique de l'unité d'un dieu dont la tête est au ciel. L'explication des monuments de l'architecture égyptienne et indoue serait, dans les colléges, un enseignement qui conviendrait d'autant mieux, que ceux à qui on la donnerait se trouveraient eux-mêmes dans une époque correspondant moralement à l'époque de l'humanité qu'on leur ferait connaître par ses débris.

De ces grands temples de l'Égypte et de l'Inde sortirent les dieux d'une autre époque, et ces migrations de peuples dont la dérivation s'annonce par la langue, par les mœurs et par les

croyances. Ainsi la Grèce et l'Italie, qui ont fourni les types de notre architecture actuelle, n'offrent par leurs monuments que des imitations mesquines du temple égyptien; on comprend que le grand dieu s'est divisé en autant de dieux qu'on reconnaissait de facultés humaines, et qu'on a supposé à chacune de ces divinités secondaires la surintendance de l'une de ces facultés, si l'on nous permet cette expression. La mythologie grecque nous explique à merveille ce morcellement de l'idée-mère. Pour arriver au christianisme, il fallait qu'on abusât du sensualisme; il fallait que le tripotage de l'imagination grecque rendît nécessaire une morale nouvelle : la vérité de l'avenir devait surgir de la vieille erreur.

Il est impossible de bien comprendre et de bien juger l'antiquité sans le secours de l'architecture: toutes les autres spécialités des beaux-arts, toutes les expressions du sentiment viennent s'y résumer, dans le but de rappeler sans cesse leur fonction directoriale aux hommes qui sont admis dans le temple. Les sciences même impriment aux monuments un caractère solennel et sacré : l'astronomie, la médecine, font de chaque fragment de pierre une relique précieuse; et les avenues du Sphinx, les quinconces de colonnes, les obé-

nous aurons déjà, sur les mœurs et les lois, des notions entièrement favorables à la sociabilité. Mais c'est en présence des travaux des Égyptiens, des Indous et des Mexicains; c'est à les juger par leur ensemble et par leurs détails, dans leur masse imposante et dans la perfection des moindres parties, qu'on sent grandir tout à coup l'idée de la puissance sociale. C'est devant ces temples, qui contiennent dans leur enceinte l'espace d'une ville moderne, qu'on éprouve un respect involontaire pour la croyance religieuse; c'est dans leur forme symbolique qu'il faut interroger les époques-mères. Ainsi la pyramide et la pagode, comme le buisson ardent, expriment cette idée typique de l'unité d'un dieu dont la tête est au ciel. L'explication des monuments de l'architecture égyptienne et indoue serait, dans les colléges, un enseignement qui conviendrait d'autant mieux, que ceux á qui on la donnerait se trouveraient eux-mêmes dans une époque correspondant moralement à l'époque de l'humanité qu'on leur ferait connaître par ses débris.

De ces grands temples de l'Égypte et de l'Inde sortirent les dieux d'une autre époque, et ces migrations de peuples dont la dérivation s'annonce par la langue, par les mœurs et par les

croyances. Ainsi la Grèce et l'Italie, qui ont fourni les types de notre architecture actuelle, n'offrent par leurs monuments que des imitations mesquines du temple égyptien; on comprend que le grand dieu s'est divisé en autant de dieux qu'on reconnaissait de facultés humaines, et qu'on a supposé à chacune de ces divinités secondaires la surintendance de l'une de ces facultés, si l'on nous permet cette expression. La mythologie grecque nous explique à merveille ce morcellement de l'idée-mère. Pour arriver au christianisme, il fallait qu'on abusât du sensualisme; il fallait que le tripotage de l'imagination grecque rendît nécessaire une morale nouvelle : la vérité de l'avenir devait surgir de la vieille erreur.

Il est impossible de bien comprendre et de bien juger l'antiquité sans le secours de l'architecture: toutes les autres spécialités des beaux-arts, toutes les expressions du sentiment viennent s'y résumer, dans le but de rappeler sans cesse leur fonction directoriale aux hommes qui sont admis dans le temple. Les sciences même impriment aux monuments un caractère solennel et sacré: l'astronomie, la médecine, font de chaque fragment de pierre une relique précieuse; et les avenues du Sphinx, les quinconces de colonnes, les obé-

lisques ne sont pas là seulement des choses de goût, mais autant de pensées qui, sorte de prodrome, devaient conduire, d'enceinte en enceinte, jusque dans le sanctuaire de la divinité, c'est-à-dire au summum de la science sociale dont l'architecture nous offre le premier livre. C'est elle, en effet, qui nous fait connaître, par l'état des autres parties des beaux-arts, sculpture et peinture, les mœurs, les usages et la situation des arts industriels; c'est elle qui vient appuyer ou détruire les traditions historiques et les hypothèses des écrivains modernes sur ces époques-mères. Mais, chez les peuples dérivés, elle perd insensiblement de son importance. En Grèce, le temple d'Éleusis était peut-être le seul où l'artiste eût à protéger une pensée; tous les autres ne sont que des abris. En Italie, c'est dans les cirques, dans les théâtres qu'il faut étudier l'art architectural des Romains; leurs constructions d'utilité matérielle sont empreintes de cette puissance qui conquit le monde, et l'on y sent le dernier terme d'une idée. Le génie de l'artiste est ailleurs; le Christ est contemporain de ces arcs sans grandeur où l'architecte n'a plus rien d'universel à traduire, mais seulement un fait à signaler. Nos voitures auraient peine à passer sous l'arc de Titus; et ce-

pendant, l'image du chandelier à sept branches, qui s'y trouve comme un trophée, lie ce petit monument à toutes les basiliques de la Rome actuelle.

Mais c'est surtout dans le christianisme qu'il faut étudier et admirer l'art architectural ; c'est l'architecte chrétien qui doit élever en pierre la pensée nouvelle et l'exprimer avec tant de grandeur, d'élégance et de variété, que la seule description d'une cathédrale gothique est le livre le plus complet de l'humanité, le poëme le plus merveilleux, l'histoire la plus exacte, la métaphysique la plus ingénieuse, la logique la plus serrée que puisse concevoir l'imagination humaine. Là tout est neuf, tout est pensée, tout est social, tout se lie et ne fait qu'un, depuis la flèche qui se perd dans la nue jusqu'à la base qui s'étend sur le sol. Là tout est dévouement, depuis celui du dieu jusqu'au travail du dernier maçon. Pour construire ces monuments admirables, les hommes se réunissaient pendant plusieurs siècles, et nulle individualité ne songeait à survivre, en accrochant un nom aux chefs-d'œuvre enfantés avec cette conviction si profonde, qu'elle donne de la puissance et de la durée aux conceptions de l'homme.

L'étude philosophique de l'architecture des

chrétiens serait, pour les jeunes gens, un résumé de l'état des arts et des sciences antérieur à l'ère nouvelle, et de plus le sommaire des travaux à entreprendre dans le cours de leur jeunesse : par exemple, ce qui vient y rappeler la Genèse conduirait à la science géologique de M. Cuvier, etc., et le style particulier des monuments ferait sentir le besoin d'investigations sur le caractère des peuples et des époques, et ces travaux de détail par lesquels on arrive quelquefois à la solution de quelques problèmes importants. En ce moment, nous tenons à prouver que les beaux-arts ont une valeur sociale, à convaincre de la nécessité de les considérer comme une expression sociale. L'architecture, avec sa langue monumentale, différencie les époques d'une manière trop précise pour qu'elle ne soit que l'art de bâtir : la forme gigantesque des monuments sous l'unité religieuse des Égyptiens et des chrétiens, l'exiguïté des jolies maisonnettes de la Grèce et de Rome, appelées Parthénon, temple de Vesta, et près de ce dernier, les restes imposants du palais des Césars, des thermes de Caracalla et de Vespasien, tout vient nous prouver que les constructions ne sont pas seulement des effets du caprice ou du goût, de la part des Soufflot, des

Brogniart ou des Fontaine de chaque époque. Il y avait encore à Rome une pensée de grandeur, quoique matérielle, qui conduisait tout; car les hommes n'agissent que par la puissance de ce moteur, et secondent plus ou moins bien l'artiste selon qu'ils le comprennent. Mais, quand vient l'imitation, il n'y a plus que du raisonnement dans l'art. Les arts romains ne sont que des imitations des arts grecs, qui eux-mêmes étaient des imitations égyptiennes ; ainsi, le sentiment qui y présidait avait complété sa fonction et répondu aux trois séries des facultés humaines, quand le Christ apporta une nouvelle idée générale, une doctrine toute morale. Rien d'ailleurs ne saurait mieux conclure en faveur de cette opinion, que la description de la *Villa Adriana*, où le maître du monde, de retour d'un long voyage, avait réuni les différents dieux de son vaste empire avec leurs autels; où les artistes faisaient de l'éclectisme à coups de ciseau, pour arriver à un Antinoüs parfait; où les philosophes d'Alexandrie et de la Grèce, platoniciens, stoïciens, épicuriens, embrouillaient à qui mieux mieux le cerveau de l'empereur, tandis que les disciples de Jésus, depuis près d'un siècle, prêchaient la parole que l'architecture devait élever en pierre au-dessus de

tous les monuments connus; car le révélateur de la fraternité des hommes avait dit à son apôtre : *Tu es la pierre sur laquelle j'élèverai mon église.* Cette idée sociale devait se traduire par un caractère artistique différent de tout ce qu'on connaissait jusqu'alors : en effet, l'architecte bâtit la cathédrale.

Cette longue et sérieuse dissertation sur l'architecture nous a semblé indispensable pour appuyer nos idées relativement à la fonction sociale du théâtre; car le théâtre, nous l'avons dit, est fils du sacerdoce. Si l'on se rappelle quelle a été sa marche et son influence; si l'on comprend bien ce qu'il est encore chez nous, on attachera à la structure extérieure d'une salle de spectacle l'importance d'une idée, et, pour sa distribution intérieure, on exigera des combinaisons qui permettent aux spectateurs de voir et d'entendre tout ce qui se passe sur la scène où le drame est représenté.

II.

EXTÉRIEUR DU THÉATRE.

Dans la société moderne, le théâtre est un monument qui exprime au moins un de nos usages quotidiens.

Assister à un spectacle dont l'esprit fait les frais, c'est satisfaire et exercer nos facultés intellectuelles, selon leurs besoins. Ce résultat doit tourner au profit de la morale, par les larmes ou par le rire. Un gouvernement ne peut pas admettre d'autre conclusion.

La littérature dramatique se divise et se subdivise en différents genres; chaque genre a ses attributs particuliers, chaque théâtre a sa spécialité de genres.

Voilà certes, pour l'architecture, un programme qu'il lui devient facile de remplir.

Le monument ne doit pas rester muet au sein des villes; il est chargé de réveiller des sentiments, car, nous le répétons, l'architecture civile est le vêtement d'une idée, et l'artiste doit l'écrire en signes, pour qu'elle se révèle à tous à toute heure.

Nous avons dit que le théâtre était le temple moderne; pour bien faire comprendre quel doit être son langage, en tant que monument, examinons quel était le langage du temple alors qu'il réunissait les fidèles dans l'unité de la croyance religieuse.

LES CATHÉDRALES ET LES ÉGLISES MODERNES.

Évidemment le but de l'artiste du moyen âge, en construisant la cathédrale, était d'écrire, ainsi que nous l'avons dit, le livre de l'humanité. Ce monument surpassait tellement en grandeur et en élévation la demeure des princes et celle des individus, qu'il entretenait l'idée de la toute-puissance divine. C'était un guide pour le voyageur le jour et la nuit, et les pauvres trouvaient un asile et des secours sur le parvis sacré. De loin, l'aspect de la cathédrale imposait le respect; de près, elle excitait l'admiration; à l'in-

térieur, elle inspirait le recueillement. Tout était symbolique dans cette œuvre. Le prêtre, du haut de la chaire, expliquait la valeur des signes, l'emploi des richesses, et les fidèles recevaient ainsi un enseignement à la portée de toutes les intelligences. Le prêtre était le guide pour l'emploi de la force brutale : l'homme qui croit fermement inspire toujours une ferme croyance.

Et qui nous dira le nom de ces artistes dévoués qui transformèrent les voûtes des cathédrales en des firmaments étoilés ? Qui nous dira le nom de ceux qui, donnant à Dieu ses couleurs, dans le blason sacré de l'Église, venaient, par le seul emploi des teintes devenues un langage, parler aux chrétiens rassemblés ? Et ceux qui, ne voulant pas qu'un rayon de jour arrivât inutile dans le lieu de l'assemblée, attachaient des idées immuables à de fragiles vitraux, qui racontaient ainsi aux distraits, en supposant qu'il y en eût alors, l'Évangile que la voix du prêtre faisait entendre ; qui promettaient des récompenses et des châtiments, et aussi rappelaient des maximes, des règles de conduite pour les circonstances de la vie sociale : ceux-là, comment se nommaient-ils ? Un millésime répond seul à nos recherches. Aucune individualité ne venait troubler la croyance religieuse,

et c'était sur les grandes pierres foulées aux pieds qu'un nom propre parlait seul aux regards abaissés : *Ici repose très-haut et très-puissant seigneur, très-noble et très-charitable dame*, sous les genoux du serf en prière ; la pertuisane du guerrier ne fait plus relever leurs fronts orgueilleux ; la poussière de leurs os ne se meut pas dans la tombe au chant solennel de tout un peuple, alors qu'au delà du temple ce chant retentit, et que, du haut de l'édifice, la cloche répète au loin la bénédiction de l'homme de Dieu.

Aujourd'hui on construit encore des églises ; mais quel sentiment font-elles naître dans l'âme des citoyens ? Aujourd'hui on appelle aussi les beaux-arts à concourir à l'ornement extérieur et intérieur du temple, on y emploie de grandes richesses, l'or y brille de toutes parts ; mais l'indifférence de la foule est-elle jamais vaincue par l'effort de l'artiste ? L'artiste n'a aucune foi, il n'inspire rien de solennel, rien de social, rien d'unitaire. Libre de tout lien et de tout but, il ne veut que pour lui ; il ne combine que dans son intérêt particulier ; il attache son nom aux moindres choses, il se croit immortel alors que par l'agencement d'une draperie ou la hardiesse d'un raccourci, il s'est distingué de ses concurrents ;

alors qu'il attire les regards de la foule, de cette foule qui voit sans comprendre, ou qui doit recourir au livret pour comprendre. Est-ce là le but de l'art? La page écrite par l'artiste a-t-elle besoin de commentaire, comme pour un monument des siècles les plus reculés, comme pour un auteur dont la langue est perdue?

Les gouvernants, après le cataclysme révolutionnaire, ont compris ce que Robespierre avait affirmé, qu'une religion est le plus serré de tous les liens sociaux, et plus encore, qu'elle est l'idée sociale elle-même. On ne s'explique pas Charlemagne sans le pape. L'empereur Napoléon voulut la consécration religieuse. Il savait d'instinct, comme il savait par l'histoire de tous les peuples, qu'il faut engager les consciences dans l'idée de la vie éternelle. Alors le signe chrétien reparut au sommet de l'ordre; la solennité du Sacre et des *Te Deum* rappelèrent aux enfants du dix-huitième siècle que Voltaire n'avait pas tué Dieu. Le pontife romain, le successeur de l'apôtre, le vieillard candide et résigné vint bénir le peuple conquérant et son heureux chef; Paris reçut l'huile sainte sur le front de l'empereur, pour régner plus despotiquement que jamais sur les nations. Napoléon ouvrit l'é-

glise, comme les Césars dans l'antiquité ouvraient le temple de Janus; et à leur exemple, s'il ne se déclara point pontife, comme l'avaient fait Henri VIII d'Angleterre et Pierre 1er de Russie, il faut reconnaître dans ce respect des traditions de la France le sentiment de grandeur qui est le partage du génie. En repoussant le conseil de poser sur sa tête les deux couronnes du spirituel et du temporel, Napoléon fut véritablement empereur des Français; au reste, l'instinct politique ne l'a jamais trahi, que quand il laissa prise à la vanité. Le soldat qui disait, en parlant de Louis XVI: *le roi mon oncle*, qui retenait Pie VII prisonnier, était sur le versant de sa puissance morale.

Le culte rétabli, on regratta les vieilles églises, on vota des fonds pour en construire de nouvelles. Puis la restauration rendit au clergé le droit de promener par les rues la pompe des rits chrétiens, rappela l'antique usage des processions, dans cette ville et en présence d'une génération qui se souvenait d'avoir vu dans les fêtes révolutionnaires, le président de la Convention parcourir aussi processionnellement les rues, un bouquet à la main, pour célébrer l'Être suprême. Les Bourbons ne comprenant pas qu'il ne pou-

vait exister en France aucune sympathie pour ceux qui avaient fui au moment du danger, compromirent leurs projets par une trop grande précipitation à les réaliser. La conduite du comte de Provence, avant la révolution, démentait celle de Louis XVIII ramené par des vainqueurs ; et il y eut contre la réaction religieuse faite par la cour, un mouvement de mauvais vouloir national qui nous valut les éditions compactes de Voltaire et de Rousseau, et cette lutte du jésuitisme qui donna trente mille abonnés au *Constitutionnel.*

La France, trahie par la victoire, reprit, par l'industrie et surtout par la pensée d'émancipation, son vieil ascendant sur le monde. La paix lui donna des richesses; ses richesses furent distribuées aux prêtres, on fit des missions ridicules, on fonda de nouvelles églises, et rien ne prouve mieux l'inutilité des efforts des hommes de la restauration que la petitesse de leurs effets. On est donc autorisé à penser que le sentiment chrétien n'est plus compris, ni le sentiment social, quand on jette les yeux sur les monuments récemment construits, et principalement sur les églises. Si l'architecture ne doit rien dire, pourquoi parle-t-elle grec? Mais si elle doit parler, pourquoi ce langage d'une époque éteinte, pourquoi l'imitation mesquine

d'un art païen? Les barrières destinées à l'octroi, la Bourse, le palais des députés, les théâtres et les églises ont, sans distinction, le même caractère architectural, le même style, et les mêmes proportions : des colonnes, des lignes droites et froides sur un sol plat; un monument plus bas que les constructions qui l'environnent, qui l'obstruent, qui l'écrasent!... L'artiste ne sait donc pas que le Parthénon était au sommet d'un rocher, qu'il dominait Athènes? que le temple de Thésée, dont l'église de la Madeleine est en quelque sorte la reproduction, était isolé, sur une éminence? Le copiste de Sainte-Marie Majeure de Rome avait-il l'espace et les richesses des débris antiques pour bâtir la mesquine basilique de Notre-Dame de Lorette, avec les quatre petites colonnes de son portail, avec un fronton sans majesté, avec trois mauvaises statues et un campanile qui ne dépasse point les maisons voisines? Est-ce un point de vue pour la rue Laffitte, qu'on a voulu faire, ou un temple chrétien? Est-ce un boudoir de petite maîtresse qu'on a consacré sous l'invocation de la Vierge, ou le lieu de l'assemblée pour la prière et pour le culte? Si nos églises gothiques ont été élevées sous l'inspiration du sentiment chrétien, ne faut-il pas mieux les imiter, même servilement,

dans les constructions nouvelles, plutôt que de s'exposer à confondre les sentiments et les impressions par de mauvaises copies de l'art antique? C'est l'espoir d'un gain sordide qui conduit à la Bourse; c'est la charité, c'est le dévouement qui dirigent vers l'église. Rien ne prouve mieux la confusion des idées, aujourd'hui, que la similitude des styles pour tous les monuments. Les églises de Saint-Sulpice, de Saint-Roch, et autres du même caractère, sont sans puissance dans le but d'impressionner par une idée chrétienne, comme Notre-Dame, Saint-Germain des Prés, Saint-Séverin, et les vieilles églises de Paris; mais encore ont-elles un caractère plus propre à imposer le recueillement que les constructions récentes. La dernière église chrétienne élevée à Paris, c'est celle de Saint-Eustache. Le style de la renaissance y est noble et gracieux, élevé comme la pensée, varié comme la réunion de toutes les individualités car l'église, c'est l'assemblée des chrétiens.

FAÇADES DES THÉATRES DE PARIS ET DES THÉATRES DES PRINCIPALES VILLES DE L'EUROPE.

Dans les villes modernes, et dans les vieilles villes au sein des quartiers nouveaux, la régularité, l'espace, le luxe des constructions, annoncent les améliorations advenues dans nos mœurs; surtout ce besoin de bien-être qui est le désir de l'Anglais, et qui forme les beaux-arts réunis de la Grande-Bretagne sous le nom de confortable, mot devenu français faute d'expression pour le traduire : quand le mot manque, c'est que la chose n'existe pas. Depuis nos relations de bon voisinage avec l'Angleterre, on ne peut le nier, la distribution intérieure des maisons est plus

commode, mieux entendue; la forme des meubles ne se règle plus d'après les conventions du goût, en d'autres termes, sur une imitation ridicule des usages grecs, qui ne sont pas les nôtres; enfin l'égoïsme se prélasse plus à l'aise dans sa demeure. On y donne moins à l'apparence, car on y vit davantage pour soi. En valons-nous mieux? Il importe de poser cette question; le lecteur philosophe la résoudra. Pour ce qui touche le théâtre, dans la question, remarquons-le, nous avons des escaliers et des couloirs chaudement tapissés; le parterre des salles de spectacle est garni de banquettes à dossiers, les stalles sont élastiques, on se trouve assis, sinon commodément pour dormir, au moins pour écouter, et ce serait le principal, si nous ne nous rappelions pas les vers de la Fontaine:

« Quand Jupiter était de bois,
« A nos vœux il daignait se rendre;
« Depuis qu'on l'a fait d'or, il est sourd à nos voix. »

Les édiles, il faut le reconnaître, ont assaini nos cités, ont facilité les relations des citoyens en jetant des ponts sur les fleuves, en perçant des rues, en construisant des trottoirs, en éclairant les places, en dégageant le monument autant qu'il a été possible de le faire: le goût, la sa-

lubrité, quelquefois même des raisons de moralité publique, s'accordaient en cela. Nous ne leur devons que des actions de grâces. Les villes ont perdu de leur aspect historique et pittoresque, il est vrai, mais il est bien difficile de respecter le pignon du moyen âge, l'auvent, la rue tortueuse, et d'élargir la voie publique. On est arrivé à comprendre que, dans l'adjonction de parties nécessaires à l'agrandissement des édifices publics, il fallait imiter leur style, conserver leur caractère primitif, et c'est beaucoup. Dans le dernier siècle, et même sous l'empire, on n'y regardait pas de si près. Le portail de l'église Saint-Eustache, même celui de l'église Saint-Gervais, quoiqu'il passe pour une belle chose, sont aussi mal compris que le fronton toscan de l'Hôtel-Dieu, sur le parvis de Notre-Dame. C'est surtout dans les provinces que les plus beaux monuments ont été mutilés et déguisés par le mauvais goût des architectes, soit qu'ils eussent à démolir ou à conserver.

Sans doute, dans des cités populeuses, lorsque les églises ne peuvent pas apparaître isolément, condition si importante au point de vue du sentiment, pour l'impression architecturale, il n'est pas étonnant de voir le théâtre n'offrir à la foule qui le cherche qu'une façade quelquefois imper-

ceptible. Si nous nous rappelons son origine, c'est d'abord une sorte d'annexe du temple pour reproduire l'idée religieuse; ensuite le héros y remplace le dieu, enfin l'homme y succède au héros. C'est un chariot qui promène dans les bourgades Thespis et son chœur; puis c'est une enceinte de planches qui croule sous le nombre des spectateurs; puis c'est un édifice solidement construit en pierre, pour y rassembler tout un peuple, s'il est possible. C'est par la tradition religieuse, puis par la tradition historique, puis par la critique des mœurs, que le drame attire, et toujours au nom de la société; c'est un souvenir ou un conseil; c'est le passé qui s'y ranime ou l'avenir qui s'y prépare. Les événements y jettent leur ombre sous le flambeau de la pensée, soit qu'elle parte du couchant ou de l'aurore.

Dans la société grecque et romaine, avec la division d'un polythéisme panthéistique, le théâtre dut être, dès sa naissance, une expression généralement comprise; il dut se poser monumentalement au sein des villes. Aristophane y appelait les citoyens pour y délibérer de la paix et de la guerre; il n'avait pas besoin, lui, comme Démosthène, de recourir au pouvoir des fables pour faire entendre aux Athéniens le danger qu'ils cou-

raient à l'approche de Philippe; tout était fable et vérité dans le moyen qu'il mettait en action; il semblait dire à ses concitoyens : « Venez vous amuser à savoir ce qu'il vous convient mieux de faire, dans l'intérêt général. » A Rome, c'est l'empereur qui joue de la lyre. Le forum se resserre entre le Capitole et le Colisée; si la maison de Néron couvre à elle seule le Palatin, l'enceinte de Romulus, l'amphithéâtre a presque l'étendue d'une des sept collines; le théâtre de Pompée doit contenir le peuple : le Panthéon ne contient que les dieux, et le temple de Vesta, si gracieux dans ses proportions, est tout ce qu'il faut pour le réchaud et pour la prêtresse. Mais voyez dans les gigantesques décombres du palais de Caracalla la place qu'y tenait le théâtre, car l'empereur veut le peuple à ses fêtes : c'est immense!

Dans la société chrétienne, sous la force unitaire de l'idée, le théâtre, d'abord auxiliaire du culte par la morale, devient peu à peu un moyen de critique avec le prince des sots, roi narquois et débonnaire; de l'hôpital de la Trinité, les confrères de la Passion vont dévotement s'établir à l'hôtel de Bourgogne, entre les murailles élevées pour l'un des grands feudataires de la couronne de France; l'édit royal de Charles VI est confirmé par ses successeurs, et quand Louis XII, le père

du peuple, vient se donner la récréation d'ouïr une ingénieuse moralité, une spirituelle sotie, il peut, sur la pierre qui couronne la porte d'entrée, apercevoir, dans l'écusson des comédiens, les insignes de la passion du Seigneur, devant lesquels tout chrétien s'incline. Mais cette pierre sculptée seule révèle extérieurement l'édifice public, et ce n'est ainsi que les églises voisines, Saint-Leu, Saint-Nicolas, Saint-Méry, apparaissent aux regards des citadins: la tour de Saint-Jacques la Boucherie s'élève fièrement au-dessus de toutes les têtes; que de théâtres brûleront avant que ce signe de la puissance catholique du moyen âge cède sa place à un nouveau signe de puissance et d'unité! Nicolas Flamel, dit-on, ce pieux alchimiste, s'y enfermait pour y transmuter les métaux; cet écrivain public, enlumineur d'images, ce libraire du temps, a doté l'Hôtel-Dieu où mourut Gilbert et tant de poëtes, et de libraires aussi! Mais le laboratoire existe encore, et la fondation charitable subsiste; elle s'alimente en prélevant un tribut chrétien sur tous les théâtres. On le voit, tout se lie dans la pensée sociale. L'hôtel de Bourgogne est devenu une halle; plus d'une église fut transformée en théâtre: mais *je serai parmi ceux qui s'assembleront en mon nom*, a dit le divin maître. Les mots changent, voilà tout.

En France, avec la force des traditions, même durant la tourmente révolutionnaire, le théâtre a toujours été regardé comme un moyen de réforme, et non comme une de ces idées-mères, une de ces causes générales qui fondent les sociétés, qui font les croyances. Expression vive, soit; manifestation du sentiment, il a contribué à l'enseignement public, mais il n'a pas détrôné la pensée, aussi vieille et aussi forte que la France, la pensée de l'unité d'un Dieu, de l'unité d'un culte. Il était donc logique, en quelque sorte, de ne pas donner à la forme extérieure du théâtre ce caractère monumental que doit avoir l'église. Cependant, aujourd'hui que le palais des députés est un monument, que la Bourse est un monument, le théâtre peut être un monument. On croit aux intérêts matériels comme aux jouissances intellectuelles ; et quand les majorités deviennent les arguments de la politique, il ne s'agit plus que de compter : vingt-six théâtres s'emplissent chaque soir de citoyens, et les églises sont désertes, si l'on en excepte celles de Saint-Roch et de Notre-Dame de Lorette, par des considérations mondaines que nous ferons valoir plus loin. Le théâtre est donc la chaire quotidienne, la voix toujours retentissante qu'il faut abriter et garantir d'après les services qu'elles peuvent rendre à la société.

A ce point de vue, si nous regardons nos salles de spectacle, nous n'en voyons pas une seule qui soit digne de Paris; pas une qui rappelle le but et l'action des jeux scéniques, qui réveille dans le souvenir du citoyen les émotions qu'il a reçues.

Le Théâtre-Français, enclavé dans le Palais-Royal, est d'un abord difficile; son péristyle sans saillie, sans renfoncement, s'aligne avec la rue Richelieu, sans donner à l'étranger l'idée que c'est le corps actuel des merveilles de Molière, de Racine et de Voltaire; que c'est de là d'où nos écrivains dramatiques s'élancent encore pour faire le tour du monde, pour agiter les cœurs partout où notre langue pénètre avec nos arts.

A cette enveloppe obscure du génie dramatique français, si nous opposons les théâtres de Saint-Pétersbourg, nous serons surpris de tout ce que peut élever de majestueux la volonté d'un homme qui commande à des esclaves et qui trouve l'or, le fer, le cuivre, le granit sous ses pas. Dans une ville où les rues et les places publiques réalisent les plus belles décorations qu'on présente à nos yeux sur notre scène de l'Opéra, le *Théâtre de pierre* et le *Théâtre de la perspective de Newski* sont des édifices qui annoncent la majesté de l'art dramatique. A la rigueur, le style grec convient à ces constructions, et les colonnes du temple de

Jupiter ou de Minerve peuvent orner le monument où des chrétiens s'assemblent pour leurs plaisirs. D'ailleurs, en Russie, la civilisation correspond encore à l'antique organisation romaine : le patriciat y domine des esclaves, et le pouvoir impérial y fait courber le front des patriciens. L'émancipation de la pensée n'y a pas produit l'affranchissement. Les révolutions qui s'y sont faites ressemblent à celles du prétoire, mais une tète couronnée n'y a pas roulé sur l'échafaud, au nom de la loi, pour crime de lèse-majesté populaire. Le théâtre russe est une importation étrangère; il ne dit rien par lui-même, car il n'est rien dans son passé qu'une volonté du trône; tandis qu'en France, et pour le Théâtre-Français surtout, l'édifice peut raconter l'histoire de l'art, et joindre l'écusson des confrères de la Passion aux statues de Corneille et de Molière.

Quand Pierre I[er] fondait Saint-Pétersbourg, quand l'électeur de Brandebourg faisait de Berlin la capitale d'un royaume, le théâtre avait déjà en France l'autorité de la puissance sociale, par l'exercice des facultés intellectuelles. Ces princes pouvaient, dans le champ où leur volonté élevait une ville, marquer la place où serait le théâtre. Leurs successeurs purent appeler les architectes les plus renommés en Italie ou en France pour donner un

caractère monumental aux édifices : rien ne manquait, ni l'espace, ni les bras, ni la crainte qui fait mouvoir les hommes, si ce n'est le génie de l'unité, qui lie la volonté du prince aux besoins et à l'avenir moral du peuple. Une architectonographie de Saint-Pétersbourg et de Berlin ne nous offrirait que des imitations, et rien qui eût la valeur originale d'une fonction particulière, d'une idée nationale : les théâtres y sont élevés sur des places spacieuses, y montrent de belles façades, comme les églises, mais sans caractériser par le but et par la pensée. L'église métropolitaine de Notre-Dame de Kasan, à Saint-Pétersbourg, qui tend ses colonnades comme deux bras entr'ouverts pour enlacer le peuple, n'est qu'une imitation mesquine de Saint-Pierre de Rome; mais les deux théâtres sont de beaux monuments.

La salle de l'Académie royale de musique de Paris est, dit-on, une salle provisoire, et l'emplacement qu'elle occupe ne permettait guère de faire mieux que l'on a fait. A Paris, le terrain n'est point à l'État; quand il doit l'acheter, on le lui vend cher. La construction d'une salle de spectacle n'autorise pas l'expropriation pour cause d'utilité; il faut consulter la convenance du quartier, enfin l'on n'y peut rien construire sans démolir.

La façade de la rue Lepelletier offrirait quelque

chose de monumental, sans l'auvent qui règne sur toute la largeur de l'édifice et qui cache en partie son vaste vestibule: les dimensions seules annoncent que ce n'est pas là une maison ordinaire. Sur un terrain libre, peut-être l'aspect de cette construction aurait-il quelque noblesse par la disposition d'un grand ordre ionique de huit colonnes lisses, sur lesquelles l'entablement à modillons fait ressaut, et qui portent les statues des muses. Dans les entre-colonnes de cette ordonnance ionique, règne un petit ordre dorique dont la corniche architravée forme imposte et supporte les retombées des arcs dont les tympans sont décorés de figures en bas-reliefs, avec les attributs de la musique. Quoique cette façade soit une imitation d'un beau monument de Palladio, elle ne produit pas l'effet qu'on en devait attendre, parce qu'elle ne caractérise pas suffisamment un théâtre. Ce peut être un restaurateur, un café, une galerie de curiosités ou de vente, mais rien ne symbolise l'Opéra, cet Opéra de Paris, dont on parle sur toute la terre; et, provisoirement, il eût été facile de mieux révéler aux regards le but de cette enceinte. Si, avec les arts qui composent le drame lyrique et le ballet, on ne parvient pas à figurer un symbole, c'est qu'on y met de la mauvaise volonté.

Le théâtre de *San-Carlo*, à Naples, malgré la simplicité un peu sévère de sa façade, a quelque chose de solennel et d'imposant, bien que sa situation se prête mal à la faire valoir. Cette façade semble s'avancer tout exprès pour former un bout de rue entre deux larges places, celle du *Castello* et celle du *Palazzo;* et l'impression fâcheuse qu'on en reçoit s'augmente encore à voir son large fronton de lave grise, teinte monotone, où les ombres ne feraient rien saillir, même si la surface de l'édifice n'était pas plane et nue. Avant cette façade il en existait une autre qui disparut après le dernier incendie; elle était décorée de bas-reliefs et d'ornements relatifs au but de l'édifice.

Le théâtre de la *Scala*, à Milan, quoiqu'il n'ait pas l'apparence d'un monument destiné aux arts scéniques, se fait cependant remarquer dans cette ville de palais, non que son dessin architectural soit très-différent de la simplicité des habitations particulières, mais il offre une masse imposante. D'ailleurs, que pouvait faire l'artiste Pier, Marini, si près du *Dôme,* dont les milliers de flèches de marbre élèvent des statues vers le ciel ?

A Rome, les théâtres, renfermés dans des maisons, ne se trahissent par rien d'extérieur, et cette espèce d'incognito révèle moins la sévérité du gou-

vernement papal à cet égard, que la réserve des habitants. Il pouvait venir à l'idée du Bramante de placer le Panthéon d'Agrippa dans les airs; mais aucun artiste, dans la ville éternelle, ne devait songer à rapetisser l'amphithéâtre Flavien ou le théâtre de Pompée. A Florence, cette ville de la liberté et des arts modernes, les théâtres n'ont aussi rien d'apparent à l'extérieur. A Turin, le grand théâtre se trouve pour ainsi dire enclavé dans le palais du roi. Mais à Gênes, le nouveau théâtre de *Carlo felice*, construit récemment sur une place faite exprès pour faciliter ses abords, offre, dans un assez bon style, une idée de sa destination.

L'art dramatique n'était pas encore un besoin quand les villes italiennes se gouvernaient, sous le nom de républiques, par leurs propres citoyens; quand, jalouses de leur liberté, elles paraissaient uniquement occupées de la défense du droit de souveraineté. Mais cet amour d'indépendance devait bientôt s'éteindre dans la mollesse, et Florence se consola du joug des Médicis par l'étude des poëtes anciens et par la culture des arts. Alors, à la fin du seizième siècle, quand les confrères de la Passion n'avaient en France que les tréteaux de la rue Mauconseil, deux théâ-

tres s'élevaient en Italie, à Vicence et à Parme, pour rappeler la majesté des théâtres antiques. Le célèbre architecte Palladio, qui était né à Vicence, y déploya ses talents d'une manière si brillante, qu'il inspira à ses concitoyens le goût le plus vif pour la belle architecture. Ce fut particulièrement par la construction du *théâtre olympique* qu'il montra son génie. L'*Académie olympique* établie à Vicence, et l'une des plus anciennes d'Italie, avait fait élever ce théâtre pour donner une idée des spectacles de l'antiquité, et l'artiste se montra digne des plus beaux temps de Rome. C'est à Palladio que Vérone doit aussi le superbe portique de son théâtre, orné d'inscriptions étrusques et de bas-reliefs grecs et romains. Quant au théâtre de Parme, il fait partie du palais ducal de cette ville, et nous parlerons plus tard de son intérieur, ainsi que de la salle du théâtre olympique de Vicence.

A Paris, le théâtre de l'Odéon est sans contredit le seul qui ait une importance extérieure : encore tout y manque d'élévation. Son aspect est triste, et la galerie voûtée qui l'entoure est sombre comme un cloître, dont elle donne plus une idée que celle d'un lieu destiné à nos plaisirs. Cette salle, bâtie sur les plans de MM. Peyre et Wailly,

pour les comédiens français, qui jouaient à la salle des Tuileries, après avoir quitté celle de la rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, fut ouverte en 1782. Elle fut l'objet d'un grand nombre de critiques : «Un bâtiment tout nu, une masse lourde, une colonnade d'ordre dorique, disait-on alors, on ne peut rien faire de plus simple et de plus pesant. Et ces deux maisons collatérales qui s'élèvent bien au-dessus du principal édifice, comme elles choquent la convenance! Et ce plafond du portique, si bas, qu'il semble écraser ceux qui passent dessous, peut-on rien faire de plus inconséquent?» On avait raison.

Ce fut un peu plus tard, en 1783, qu'on ouvrit la salle des Italiens. Nous avons sous les yeux un petit dialogue entre cette salle, appelée salle Favart, et celle du Théâtre-Français à cette époque, aujourd'hui l'Odéon. Comme cet écrit, de Dulaure, est inconnu, nous allons le reproduire.—

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Vous allez donc grossir encore le nombre de vos admirateurs, et mettre le comble à vos succès? Vous voilà comme moi revêtue d'une forme nouvelle. Il ne vous manquait que ce pas pour oser vous dire mon égale; et vous l'avez fait. Bientôt n'aspirerez-vous pas à l'honneur de m'éclipser par

une fortune plus brillante? Je ne vous l'envierai point en vérité; je déplore seulement le sort de la bonne comédie : vos vieux madrigaux rajeunis, vos épigrammes tant rabâchées, vos fades chansons, vos vaudevilles insipides qui causent votre triomphe, n'accélèrent que trop rapidement la destruction du bon goût.

LA SALLE DES ITALIENS.

Comme vous prenez de l'humeur! comme l'intérêt du bon goût vous enflamme! En vérité, ma chère sœur, si l'on ne vous connaissait pas, on penserait que vous défendez votre propre cause.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Moi, votre sœur! vous, ma parente! je vous méconnais pour être de ma famille. Enfant issu de sources étrangères, obscures et méprisées, vous vous prévalez d'une gloire éphémère qu'un instant de folie détruira, comme un instant de folie l'a fait naître. Vous avez tout mis en usage pour vous élever jusqu'à moi; peu contente de vos propres fonds, vous vous êtes insensiblement emparée de ceux qui naturellement devaient m'appartenir; vous avez eu l'audace de chausser le brodequin, et peut-être un jour le cothurne... J'en frémis. Les drames me donnaient encore un

caractère de distinction. Et l'on en voit chez vous d'aussi sombres, d'aussi effrayants, d'aussi excellents que chez moi. Il me restait pour dernière consolation une ombre de gloire que me donnait ma nouvelle structure; je semblais conserver encore mon antique suprématie, et voilà que vos efforts pour m'égaler m'arrachent cette dernière prérogative. Quoi! verra-t-on de sang-froid le sabre d'arlequin le disputer au poignard de Melpomène, la houlette des bergers au sceptre des rois? Tout est perverti; il n'y a plus de dignité, plus d'ordre, plus de mœurs. Oh! quel siècle! *o tempora!*

LA SALLE DES ITALIENS.

Il ne faut pas vous mettre si fort en colère: ai-je tort d'employer tous les moyens capables de fixer mon sort et d'agrandir ma fortune? Vous me reprochez ma naissance. Ah! que cela est pitoyable! laissons aux gentillâtres de semblables disputes. Croyez-vous d'ailleurs que *gli Gelosi* ne valaient pas certains *Confrères* dont vous descendez en ligne directe? ils étaient moins tristes. Vous réclamez quelques drames qui ont malheureusement paru chez moi. Je vous les abandonnerais de bon cœur, si je ne savais pas qu'il faut souvent varier, s'accommoder à tous

les goûts, même aux ridicules : il y a des gens qui veulent pleurer pour se divertir. Et quant à ma nouvelle construction, de quel droit vous en plaignez-vous ? N'est-on pas maître de se loger, de se vêtir à sa fantaisie ? En vérité, ma très-chère sœur, je crois que vous avez envie de rire.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Apprenez que depuis longtemps on ne rit plus chez moi.

LA SALLE DES ITALIENS.

Ah ! pourquoi vous donner ce travers ? on y rit, j'en suis certaine, surtout à vos nouvelles tragédies.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Ce n'est pas à vous, non plus qu'à tant de gens qui s'en mêlent, de juger de mes tragédies nouvelles : mes auteurs savent bien ce qu'ils ont à faire.

LA SALLE DES ITALIENS.

Mais on ne sait guère ce qu'ils font.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Il vous appartient bien de critiquer de semblables productions... Je suis encore trop indulgente de m'abaisser jusqu'à vous répondre. Vous qu'on a vue jadis bannie, rappelée, interdite, et pro-

menant de tréteaux en tréteaux votre misère et vos fades quolibets, vous avez l'impudence de vous mesurer avec moi ?

LA SALLE DES ITALIENS.

Vous revenez encore sur les prérogatives de votre ancienneté : avouez que cela ne s'accorde guère avec cette sévère philosophie dont depuis quelque temps vous égayez vos comédies ; mais ce qui émeut si fort votre bile dramatique, je le vois bien, c'est l'élégance de ma nouvelle construction ; n'est-il pas vrai? parlez sincèrement.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

L'élégance! en vérité, cet amour-propre vous convient à merveille : l'élégance! vous vous croyez peut-être sans défaut ; vous ne vous connaissez guère. Croyez-vous qu'il suffise que votre façade soit décorée d'un ordre colossal pour avoir le caractère qui vous convient ? croyez-vous que votre attique énorme qui pèse si lourdement sur vos frêles colonnes ioniques offre un coup d'œil bien satisfaisant ?

LA SALLE DES ITALIENS.

Cet attique que vous blâmez sert à cacher le comble et dérobe aux yeux les tuyaux et les cheminées qui font chez vous un si mauvais effet.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Croyez-vous que votre place étroite et mesquine donne une grande idée de votre magnificence ? il semble que vous ayez craint que votre frontispice ne fût examiné trop attentivement. Pour le bien observer, il faudrait être placé au troisième étage des maisons qui lui font face ; aucune des rues nouvelles ne vient y aboutir, comme chez moi ; vous vous êtes cachée, et c'est dans un cul-de-sac.

LA SALLE DES ITALIENS.

J'avais mes raisons pour me placer de cette manière.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Vous pouviez sans peine tirer un bien meilleur parti de votre emplacement ; mais c'est à ces mêmes raisons, ou plutôt à une vanité bien ridicule, à un amour-propre bien puéril, que vous avez sacrifié une situation beaucoup plus avantageuse et plus naturelle. Qui vous empêchait de présenter votre façade aux boulevards ? qui vous empêchait de laisser entre vous et eux un espace vaste et commode qui eût bien mieux fait valoir votre architecture ? La perspective de votre colonnade se confondant de loin avec les arbres du

boulevard, eût offert aux passants le spectacle le plus riant et le contraste le plus agréable ; mais vous avez honteusemeut tourné le dos à cette promenade charmante ; et la face que vous lui présentez, bien loin d'annoncer un édifice public, ne diffère en rien des bâtiments particuliers.

LA SALLE DES ITALIENS.

Je vous le répète, j'avais mes raisons pour tourner le dos aux boulevards.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Je les connais ces raisons : vous avez eu la petitesse de craindre que l'on ne vous assimilât aux spectacles forains qui jadis eussent été vos égaux. Vous vous rappelez votre origine ; mais c'est pour en rougir. Ingrate que vous êtes ! vous méprisez votre famille.

LA SALLE DES ITALIENS.

Ah ! vous moralisez, vous prêchez. On ne s'attend pas à ces choses-là, en vérité. C'est une trahison horrible. Il me semble entendre déclamer quelques scènes de vos drames larmoyants. Quand il s'agit de me placer, apprenez que je suis toujours mon caprice ou mon intérêt, et que je tourne le dos à qui bon me semble.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Ce n'est pas tout.

LA SALLE DES ITALIENS.

Encore ?

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Le luxe et l'inconséquence semblent avoir tout réglé chez vous : votre parterre a trop peu d'étendue, et vous avez conservé l'usage ancien et barbare d'y laisser les spectateurs debout. L'éclat de l'or dont tous vos reliefs brillent nuira certainement aux effets du théâtre, et absorbera l'éclat de vos belles spectatrices.

LA SALLE DES ITALIENS

Les femmes aimables, même les petites maîtresses, viennent chez moi pour voir plutôt que pour être vues : quant à mes spectateurs debout, pour être contents, ils n'ont pas besoin d'être assis.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Je vous le souhaite. Croyez-vous encore que votre couleur marbrée, qui remplit tous les fonds de votre salle, fasse toujours de bons effets ?

LA SALLE DES ITALIENS.

Que m'importe ? je suis de la couleur à la mode.

LA SALLE DES FRANÇAIS.

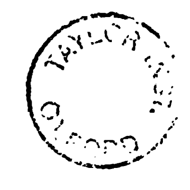
Mais pensez-vous que votre couleur à la mode ne contrarie pas les règles du bon sens et des convenances, en représentant en marbre ce qui doit naturellement être en bois ou de quelque autre matière ?

LA SALLE DES ITALIENS.

Encore ! vous parlez raison..... (*Elle chante.*) *Et qu'est-ce que ça me fait à moi, quand je chante et quand je.....?*

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Vous vanterez-vous de la disposition de vos loges? Des places de côté des troisièmes et des secondes on ne voit pas absolument la scène : mais c'est bien pis encore aux quatrièmes loges, où du nombre des spectateurs qui sont juchés au-dessus de l'entablement qui couronne votre salle, les deux tiers ne peuvent absolument porter la vue sur le théâtre, que la saillie de la corniche leur dérobe entièrement. Si des objets utiles on passe aux objets de décoration, on n'est pas moins révolté. Est-il rien de plus gauche que ce vaste et pesant rideau, qui, de l'intérieur du théâtre, vient se retrousser avec effort au-dessus de l'avant-scène? Un seul bras en soutient tout le poids, et c'est le bras d'une femme, d'une Renom-



mée, très-lourde elle-même par le métal dont elle paraît formée, et qui d'ailleurs est très-occupée à publier la gloire du Théâtre-Italien.

LA SALLE DES ITALIENS.

Ah! ne vous moquez pas de ma Renommée, vous en avez deux chez vous, qui, certainement, ne font pas plus de bruit que la mienne toute seule; chez moi, elle représente une allégorie ingénieuse. Accompagnée du génie de ce théâtre, elle semble lever le voile et annoncer elle-même...

LA SALLE DES FRANÇAIS.

Elle semble dire aux spectateurs : *Voyez et admirez;* cela est fort modeste.

LA SALLE DES ITALIENS.

Vous m'avez donné l'exemple de cette modestie. Mais ne me faites pas de plus longs reproches, parce que si je passais en revue tous vos ridicules, et que ma mémoire pût me suffire à les retenir, je vous accablerais sous le poids de ma censure, et je rabaisserais un peu votre morgue ordinaire. Je vous parlerais de vos signes du zodiaque, de vos figures de monstres marins, de votre foyer où il n'y a plus de place pour les futurs auteurs dramatiques, etc., etc., etc. Je répéterais tout ce qu'on vous a reproché dans le temps. Je vous citerais surtout vos corridors dans les-

quels, après la pièce, on voit vos acteurs tout costumés se sauver au milieu de la foule pour rejoindre leurs loges. C'est *Mahomet*, c'est défunte *Zaïre*, c'est *Auguste*, c'est *Crispin*, c'est tout ce que vous voudrez; mais il est indécent de confondre avec un public, toujours peu respectueux, des personnages de cette distinction, des héros, des têtes couronnées. Chez moi, mon *Arlequin*, mes *Bergers*, ne seront jamais exposés à cet inconvénient; sans être vus, mes acteurs pourront paisiblement regagner leurs retraites. Mais taisons-nous sur nos défauts; les yeux perçants de la critique ne les découvriront que trop bien. Le monde est rempli de ces esprits inquiets et caustiques qui ne cherchent le mal que pour le plaisir malin de le publier : repoussons leurs traits satiriques, en leur répondant par ce vers qui console si bien les petits talents :

« La critique est aisée, et l'art est difficile. »

— Il nous a semblé utile de citer ce morceau de critique, non qu'il soit bien saillant, mais pour donner une preuve de la stagnation du progrès en fait d'architecture, car toutes les fautes du passé ne servent guère aux hommes d'à présent. Une note de cette brochure est relative

au théâtre de la Porte-Saint-Martin, qui, comme on le sait, fut construit en soixante-quinze jours pour y placer provisoirement l'Opéra, après l'incendie de la salle du Palais-Royal :

« Voilà, dit Dulaure, depuis deux ans, trois salles de spectacle nouvellement construites; deux ont une existence durable, la troisième n'en a qu'une momentanée. Oserai-je le dire? C'est cette dernière, qui, malgré la promptitude extraordinaire de son exécution et les matières peu solides qui y ont été employées, offre le moins de défauts et une architecture plus caractérisée. On s'occupe aujourd'hui de la construction d'une nouvelle salle d'Opéra; entre autres projets, le sieur Poyet, architecte, vient d'en proposer un au public, dans lequel il promet, page 9, que « la « décoration extérieure sera simple, mais impo- « sante et majestueuse..... sans cependant y em- « ployer de colonnes, qui se lient toujours mal avec « les besoins que doit indiquer la seule vue d'un « théâtre. » Sans examiner quels sont ces besoins qui se lient mal avec des colonnes, je ne pense pas, comme le sieur Poyet, que le temple des grâces et de l'amour, le rendez-vous des arts d'agrément et de frivolité, doive être décoré d'une manière simple, imposante et majestueuse.

M. Poyet assure que c'est là le vrai caractère d'un pareil monument. Notre moderne Vitruve continue : « Un soubassement mâle et sévère... » Si le sieur Poyet eût proposé de construire un hôpital, un hôtel des invalides, un arsenal, une prison, etc., il ne se serait pas exprimé d'une manière plus caractéristique.

Aujourd'hui, il faut bien le dire, l'architecte Poyet a raison contre le critique Dulaure. Au reste, ce n'est pas là une singularité.

Le théâtre provisoire de la Porte-Saint-Martin est resté une chose définitive; comme d'ordinaire, malgré les inconvénients sans nombre de son emplacement. La façade est privée des grands ornements de l'architecture, mais elle est cependant décorée avec une sorte d'élégance. Huit figures en termes accompagnent les trois entrées, et des colonnes ioniques, correspondant à ces cariatides, portent trois grandes arcades, au-dessus desquelles est un bas-relief qui contraste d'une façon bizarre, aujourd'hui, non-seulement par leur forme, mais encore comme attributs, avec le drame sanglant qui ruisselle à l'intérieur, et les misères de cette scène déchue d'une ancienne splendeur. Rien ne justifie mieux le *sic transit gloria mundi* que l'aspect du directeur guettant

chaque soir les spectateurs. Mais tous passent, aucun ne s'arrête au bureau : *Lucrèce Borgia* a empoisonné le public; *la Tour de Nesle* est un coupe-gorge où l'on ne se risque plus à entrer. Le drame extra-naturel a donné la mort à cette malheureuse scène; l'agonie est longue, et ce ne sont pas les médecins appelés à son secours qui pourront la guérir. Le peuple, c'est-à-dire, les gens laborieux, pour lesquels les directeurs des théâtres de mélodrames combinent leurs atrocités antilittéraires, ne vont au spectacle que le dimanche et le lundi; les cinq autres jours fournissent un public plus élevé dans la hiérarchie sociale, dont l'éducation exige des ouvrages mieux conçus et surtout mieux exécutés. Ces spectateurs de *grandes places*, et ce sont les grandes places qui font les fortes recettes, ne se laissent plus si facilement prendre au charlatanisme de l'affiche et de la réclame : à la rigueur on va voir les lions de M. Van Amburgh, mais on se fait un scrupule, quelquefois même un cas de conscience, d'aller aux va-tout de M. Harel.

Tous les autres théâtres de Paris sont nouveaux, L'aîné, *le théâtre des Variétés,* est sans contredit le plus élégant et le mieux construit. Sa *loggia,* comme diraient les Italiens, est un joli balcon qui se mêle

aux arbres du boulevard et dont l'aspect est gracieux.

La façade du *Gymnase Dramatique* ne produit aucun effet. Celle du théâtre de l'Ambigu-Comique est prétentieuse et ridicule, pour sa situation, avec ses trois ordres de colonnes superposées et ses statues : elle rappelle le mot de Sophie Arnoud, à propos de l'ancien hôtel de Thélusson, rue de Provence : « C'est une grande bouche qui s'ouvre pour dire une bêtise. » L'architecte de l'Ambigu s'est dit, comme Figaro : « Il faudrait quelque chose qui eût l'air d'une idée. »

Plus loin, en suivant le boulevard, nous arrivons au *Cirque-Olympique.* Cette grande masse de pierre pouvait avoir toute autre forme indifféremment ; cependant les groupes de chevaux qui figuraient aux deux angles élevés de cette façade avaient le mérite d'exprimer nettement la destination de ce théâtre. Pourquoi les a-t-on supprimés ? La façade de la *Gaieté* contient son histoire ; on y lit d'un côté : FONDÉ EN 1670 par J.-B. NICOLET, *reconstruit en* 1808. Et au-dessus : DRAME puis VAUDEVILLE. De l'autre côté, de la même manière : INCENDIÉ LE 21 FÉVRIER 1835, *réédifié en fer la même année.* BOURLAT, architecte. MÉLODRAME puis FOLIE.

Si Paris ne possède pas un seul théâtre en rapport de la beauté de ses autres monuments, c'est dans les provinces qu'il faut en chercher un digne de la France; et le grand théâtre de Bordeaux mérite qu'on en parle ainsi. Architecture, situation, beautés extérieures et intérieures, il réunit tous les avantages. Paris, Londres, Vienne, l'Italie, Naples, possèdent des salles plus vastes et plus magnifiques intérieurement, mais aucune n'approche de la majesté extérieure de celle de Bordeaux.

Le grand théâtre de Bordeaux a été construit sous le règne de Louis XVI, par le célèbre architecte Louis, sur l'emplacement du temple antique de Tutelle, détruit en 1677. Il est entièrement isolé et occupe un des côtés d'une belle place carrée. Le péristyle, en voûte plate, est décoré de douze magnifiques colonnes d'ordre corinthien; la frise qui est au-dessus est couronnée d'une balustrade qui porte douze statues, répondant à chacune des colonnes. Les trois autres façades sont ornées de pilastres de la même dimension et du même ordre que les colonnes du péristyle. Du portique, on passe dans un vestibule majestueux et d'une extrême hardiesse, dont la voûte plate, ornée de belles rosaces, est soutenue par des colonnes can-

nelées d'ordre dorique. Dans le fond, de cet immense vestibule se développe, à droite et à gauche, un double et vaste escalier, d'une forme noble et hardie, éclairé par la coupole, et non moins riche de sculpture et d'architecture : il conduit à un second vestibule soutenu par un péristyle de huit colonnes ioniques, d'où le public se distribue dans les diverses parties de la salle. Douze colonnes cannelées, d'ordre composite, et du plus grand module, élèvent, dans cette salle, leurs chapiteaux dorés jusqu'au plafond, en séparant en autant de balcons chaque rang de loges. Le théâtre, par son immense étendue, répond parfaitement au beau style de l'édifice, et ne le cède en grandeur à aucun autre théâtre connu. Le jeu des machines s'y exécute avec facilité; on y admire surtout les quatre étages placés au-dessous du théâtre, et l'ingénieuse machine qui sert à exhausser à volonté le plancher du parterre au niveau du théâtre. Au-dessus du vestibule est une belle salle de concert, de forme ovale, distribuée en trois rangs de loges, et ornée de belles colonnes cannelées, d'ordre ionique. Un foyer d'hiver, une galerie d'été, ornée] des bustes des grands maîtres de la scène française, deux cafés et divers appartements occupent le reste de ce vaste édifice, qui fut cons-

truit par les soins du duc de Richelieu, et ouvert le 8 août 1780, par la plus belle de nos tragédies, *Athalie*, qui fut représentée trois jours de suite.

Nous avons donné cette description complète, pour n'avoir plus à y revenir, et aussi pour servir en quelque sorte de point d'appui à nos jugements.

Quelques autres grandes villes de France, notamment Dijon, Lyon et Nantes, possèdent chacune une salle de spectacle plus belle, proportion gardée, qu'aucune des salles de Paris, si l'on en excepte celle de l'Opéra, à l'intérieur; et nos observations à cet égard affirment ce que nous avons dit de la fonction de l'art dramatique et de la possibilité de le faire concourir au développement intellectuel des citoyens, dans les provinces.

Maintenant si nous portons nos regards sur l'Angleterre, si nous cherchons à Londres des théâtres en rapport avec cette immense ville, nous voyons le *théâtre-royal* ou l'Opéra enfermé dans un pâté de murailles, vis-à-vis de maisons particulières magnifiquement ornées, et près de la petite salle de *Hay-Markett*, qui voudrait bien former un péristyle avec quelques colonnes. Les théâtres de *Covent-Garden* et de *Drury-lane*, situés

dans des rues étroites et commerçantes, présentent cependant un extérieur plus imposant qu'aucun de nos théâtres parisiens. Au reste, chez les Anglais, il ne manque à l'architecture que le goût, et les monuments en général pèchent plus par la pensée que par l'exécution.

A Vienne et dans toute l'Allemagne, les théâtres ne sont nullement remarquables; mais si l'artiste n'a rien donné à l'extérieur qui pût satisfaire la vue, le spectateur étranger trouve un dédommagement durant la représentation, par l'observation du caractère germanique.

En Espagne, les théâtres sont de misérables bouges, et la plus belle salle de Madrid ressemble à celle de madame Saqui sur notre boulevard du Temple.

III.

INTÉRIEUR DU THÉATRE : LA SALLE, LA DÉCORATION.

Le théâtre proprement dit, c'est la scène. On demandait à J. J. Rousseau par quel motif il se refusait à voir les dispositions intérieures de la scène : « C'est, répondit-il, parce que je ne désire pas « de connaître les grands moyens que l'on em- « ploie pour produire de petits effets. » Il faut l'avouer, rien n'est plus compliqué que les rouages, les machines, les poids, les contre-poids, qui font mouvoir les décorations, les *gloires*, les nuages et tout le matériel du spectacle.

Le théâtre est divisé en trois parties : la première est l'espace qui existe entre la ligne supérieure du cadre et le comble ; la deuxième est celle qui s'offre à la vue du public ; la troisième est la cavité qui est entre le plancher et le niveau du sol sur lequel l'édifice repose. Ces trois parties, dans les théâtres bien construits, ont entre elles une hauteur approximativement égale pour suffire aux besoins du mécanisme. La cage ou mur d'enceinte est et doit être d'aplomb. Les murs doivent être en briques pour ne pas redouter les effets du feu. Le plancher est divisé par *plans* ; chaque plan a sa coulisse. La largeur de l'avant-scène sert de module à toutes les dimensions de la salle et du théâtre même. Car c'est sur ce cadre que se dirige la vue des spectateurs, c'est de ce cadre que toutes les illusions partent, pour arriver à la salle.

Nous nous bornons à ces indications sommaires : une description détaillée n'offrirait aucun attrait; l'immense quantité de détails techniques nous entraînerait trop loin. D'ailleurs le public doit ignorer tous ces détails, soyons pour lui de l'avis de Rousseau.

L'exécution dramatique est le concours de tous les beaux arts, ainsi que nous l'avons dit : le

poëte fournit l'invention et la contexture de la fable, le musicien le soutient dans ses efforts, et les talents de l'acteur, du directeur et des machinistes, animent l'œuvre et lui donnent cette force d'impression qui agit sur l'âme des spectateurs. Mais on ne comprend pas assez que la construction d'un théâtre est aussi importante à la perfection dramatique que chaque art particulier des parties diverses qui concourent à ce spectacle : la construction d'un théâtre n'est donc pas un simple problème d'architecture.

Tant que le mérite des ouvrages et le jeu des acteurs ont suffi pour intéresser aux représentations dramatiques, on a pu supporter les défauts de construction et de distribution des salles, et le matériel scénique vicieux et discordant : une puissance inconnue n'excitait pas de regrets ; on ignorait toujours jusqu'à quel point la vérité de la mise en scène peut augmenter l'émotion que nous allons chercher dans les spectacles. Au temps des mystères, la foi vive de l'auditoire ne demandait qu'un signe, qu'un mot; plus tard l'imagination des spectateurs fit encore une partie de l'illusion ; mais la foi a disparu, l'imagination s'est refroidie, et les pièces ne parlant plus qu'aux yeux, on a senti la nécessité de recourir

à l'amélioration des détails, à la commodité des places. Le parterre debout est trop turbulent, il s'impatiente et ne supporte rien de médiocre. La décadence de l'art moral nous a donc valu le perfectionnement de l'art physique.

L'architecte en construisant un théâtre, au lieu de se laisser aller au gré de son imagination, devrait fixer d'abord la théorie de construction de la salle, de sa forme, de ses dimensions, et principalement leurs relations et leurs convenances avec le théâtre ou la scène, partie la plus essentielle par ce qui doit s'y passer, pour ce que tout le monde doit y voir. Le théâtre le meilleur est celui où l'illusion la plus grande sera possible par la méthode la plus simple, et la meilleure des salles est celle où les spectateurs jouiront plus complétement et plus commodément de cette illusion. La belle salle, c'est la bonne salle.

Si à l'extérieur la façade doit donner une idée de la destination du monument, les accessoires intérieurs, le vestibule, les escaliers, les corridors qui conduisent aux loges, doivent par leur distribution faciliter l'entrée et la sortie des flots de la foule. Le foyer, presque exclusivement propre aux salles françaises, doit tenir lieu des promenoirs que les anciens construisaient à proxi-

mité de leurs théâtres : il est consacré aux conversations, sans que les jouissances du public puissent être troublées. Avant toute chose, il faut que l'architecte envisage la forme de la salle sous le rapport de la distribution et de l'acoustique. Il est urgent que les spectateurs soient placés de manière à bien voir et à tout entendre. Malheureusement les architectes écoutent souvent plus le mercantilisme des spéculateurs dramatiques que l'intérêt de l'art : on veut placer plus de monde que l'enceinte n'en peut raisonnablement contenir, et surtout on veut satisfaire la vanité de ceux des spectateurs qui viennent plutôt pour être vus que pour voir. De là la nécessité des loges d'avant-scène, des balcons et des galeries, qui nuisent à la sonorité des salles.

La décoration intérieure d'une salle de spectacle est d'une grande importance. C'est là que l'artiste peut se livrer à son imagination, et se rappeler ce qu'était le temple, dans le but de parler aux sens, pour disposer l'âme aux émotions du drame, pour l'entretenir durant les heures consacrées au spectacle. L'art du peintre et du sculpteur peuvent intervenir pour raconter l'histoire du théâtre, pour occuper le public pendant les entr'actes, sans trop le distraire de la pensée

qui le retient dans cette enceinte. Tous les détails d'une salle devraient présenter aux regards les emblèmes de la spécialité à laquelle elle est destinée, les attributs du genre, les tableaux qui peuvent prouver son degré d'importance, enfin tout ce qui lie cette individualité à la nation et à l'humanité.

En général, l'impression qu'on reçoit en entrant dans un édifice prépare naturellement pour ou contre les sentiments qui nous y attendent, et c'est là l'effet admirable des cathédrales gothiques : le premier aspect y invite au recueillement. Quand l'âme est d'abord impressionnée par les objets qui s'offrent aux regards, elle se prête plus volontiers à ce qu'on exige d'elle; elle reste attentive, elle suit, sans chercher à se soustraire à l'influence qu'on exerce sur elle, les incidents du drame le plus compliqué : elle comprend tout. Dans les théâtres destinés aux grands ressorts scéniques, cette première émotion est donc chose nécessaire, importante; et dans les théâtres de vaudevilles elle y est même d'un bon effet. Le théâtre des Variétés et celui du Gymnase, dans la décoration primitive de leur salle, offraient à l'œil une série de petits tableaux qui représentaient les principales pièces du genre

qu'on y devait jouer; mais au premier badigeonnage, le petit musée a disparu. C'est ainsi que des ornements sans goût et souvent étrangers aux localités, comme attributs, remplacent toujours les idées de l'artiste; car rien ne peut égaler l'insatiabilité du gain que manifestent les entrepreneurs de spectacles, si ce n'est leur parcimonie pour les dépenses indispensables aux jouissances du public.

Qu'on ne croie pas que la décoration d'une salle de spectacle, que le choix des teintes, que la variété et le goût des ornements soient des choses indifférentes en elles-mêmes; tout ce qui flatte ou choque le regard influe sur l'âme : savoir contenir les aspérités individuelles sous un même niveau, les façonner par la force du sentiment, c'est le but de l'art et le talent de l'artiste. En général, pour les salles de spectacle, le décorateur ne se rend pas un compte assez scrupuleux de ses intentions; il prodigue parfois les couleurs et les dorures sans obtenir de bons résultats; ses calculs portent trop sur la puérile considération de la toilette des femmes, à une époque où les femmes ont compris tout le ridicule de se couvrir de diamants pour assister à une représentation dramatique. Le plaisir moral qu'on va recevoir au

théâtre exige un laisser-aller qu'une grande parure ne permet pas toujours.

Malgré ce désir de flatter, au point de vue de la toilette des femmes, les salles françaises sont défectueuses, en ce sens, qu'elles sont presque toutes tapissées d'un fond rouge qui s'éclaire mal. Les nuances vagues et fausses, seules, se prêtent bien à faire valoir les variétés de couleurs, mais elles manquent de caractère, et l'aspect général de la salle y perdrait; aussi est-ce pour obvier à cet inconvénient que les salles, en Angleterre, sont presque toutes blanc et or, sur un fond d'une teinte excessivement claire. Nous donnons ces détails pour qu'ils soient pris en considération par les hommes spéciaux.

LES CIRQUES ET LES THÉATRES ANTIQUES.

Les cirques étaient destinés aux courses et aux luttes des gladiateurs, soit qu'ils se combattissent entre eux, soit qu'ils eussent à se défendre contre des animaux féroces. On peut juger, par ce qui reste de l'amphithéâtre Flavien, à Rome, de l'amphithéâtre de Vérone et des arènes de Nîmes, de l'importance de ces jeux qui réunissaient des populations entières dans une même enceinte. Les cirques étaient de forme ovale et d'une dimension relative à la population des villes pour lesquelles on les construisait. On voit à Pompéia un amphi-

théâtre et deux théâtres, dans un tel état de conservation, qu'il ne reste plus de lacune sur l'art de l'architecte relativement à de tels édifices. Le plus petit des théâtres de Pompéia était couvert, chose rare dans l'antiquité.

Nous laisserons les jeux du cirque pour ne nous occuper que des jeux de la scène ou du théâtre proprement dit: c'est là notre but.

Les Romains empruntèrent des Grecs la forme de leurs théâtres, comme ils imitèrent celle de leurs drames. Chez les deux nations, l'espace destiné au jeu des acteurs formait un carré long, dont le grand côté était le diamètre d'un demi-cercle, qui traçait le plan de l'amphithéâtre : celui-ci contenait un grand nombre de spectateurs, assis sur des gradins et distribués par étages. La forme de cet amphithéâtre offrait plus que la moitié d'un cône tronqué verticalement, dont la section serait renversée. L'orchestre occupait l'espace que nous appelons aujourd'hui le parterre; l'espace le plus rapproché de la scène s'appelait *podium* chez les Romains, *hyposkénion* chez les Grecs. Il était destiné aux musiciens; cependant, selon Vitruve, les chevaliers ont occupé le *podidm* orné de colonnes élégantes. Derrière la scène il y avait par-

fois un promenoir environné de portiques. Ce promenoir était orné par des quinconces.

Les Grecs avaient une espèce de petit théâtre, plus bas que le grand, immédiatement adossé à celui-ci, et qui se prolongeait au milieu de l'*hyposkénion*. Ce théâtre, dans lequel on descendait du plus grand par plusieurs marches, s'appelait *thymèle*. Les mimes et les danseurs jouaient sur le thymèle, dont l'usage est parfois adopté par les danseurs de corde modernes, lorsqu'ils jouent dans l'intérieur de nos salles.

La scène proprement dite, chez les deux nations, remplaçait le rideau *du fond* des modernes. Elle était presque toujours construite en relief. Parfois on l'ornait de statues d'or et d'ivoire.

La scène représentait assez ordinairement un palais avec trois portes praticables. On appelait la porte du milieu *la porte royale;* celle qui était à la droite des acteurs, *la porte des étrangers;* celle qui était à la gauche, *la porte des prisonniers*. La hauteur de la scène était égale à celle des portiques environnants. Le *postscenium* se composait d'un espace ménagé derrière la scène pour placer les décorations. Le *proscenium* était destiné, comme chez les modernes, au jeu des acteurs. Entre le proscenium et la scène on plaçait, verticalement

et sur les côtés, deux prismes triangulaires qui tournaient sur des pivots. Sur les faces de ces prismes on adaptait les décorations que l'on appelait mobiles. Elles figuraient le site qui convenait à la fable.

Selon Valère Maxime, le premier édile qui orna la scène fut Claudius Pulcher, dans l'an 654 de Rome. Ce n'était auparavant qu'une enceinte construite avec des planches informes.

La portion du théâtre qu'occupaient les spectateurs, et que nous appelons *la salle*, était nommée *cavea :* elle comprenait l'amphithéâtre et le parterre. Ce dernier portait le nom d'*orchestre* chez les Latins, et, pendant quelque temps, celui de *conistra*, chez les Grecs.

Les petits théâtres n'avaient qu'une rangée de gradins. Chaque rangée en contenait neuf. Les grands théâtres avaient trois rangées de gradins. Chaque gradin avait quinze ou dix-huit pouces d'élévation et le double en largeur. Ils étaient interrompus par des escaliers alternés à chaque rangée. Les portes par lesquelles le peuple entrait ou sortait en foule, soit dans l'orchestre, soit sur les gradins, étaient appelées *vomitoria*.

Au milieu de chaque étage, on suspendait une série de vases ou cloches de cuivre, pour ré-

fléchir les sons qui partaient de la scène. Ces cloches étaient accordées à la quarte et à la quinte, dans leur corrélation mutuelle, et placées dans des cavités pratiquées au-dessous des gradins.

Les villes les plus pauvres, ne pouvant pas avoir des cloches en cuivre, en faisaient exécuter en terre cuite, qui, selon Vitruve, produisaient à peu près le même effet.

Chez les Grecs, ainsi que chez les Romains, les femmes occupaient dans les théâtres l'étage le plus élevé. Les magistrats siégeaient près de la scène, immédiatement après l'hiposkénion; mais les vestales étaient placées avant les magistrats; les prêtres, et ceux qui avaient été reconnus, par un décret, pour avoir bien mérité de la patrie, siégeaient après les dignitaires publics. Ils avaient le droit de faire lever celui qui y aurait occupé une place, alors même qu'il était endormi. Ce droit était celui de préséance. Les sénateurs siégeaient après les magistrats, et les chevaliers occupaient le premier rang des gradins. Mais, selon Tite-Live, ce droit ne fut accordé aux chevaliers, par la loi Roscia, que vers l'an 685 de Rome, et ce ne fut que du temps d'Auguste que l'on sépara les femmes des hommes.

Suétone affirme que Jules César avait fait élever dans l'orchestre une espèce de chaire pour lui, et, d'après cet historien, Néron assistait au spectacle, dans un cabinet qu'on avait construit par ses ordres. Séjan et Tibère avaient des siéges entièrement couverts d'or. Un décret spécial accordait à la femme d'Auguste une place d'honneur parmi les vestales.

Des personnes, commises à cet effet, indiquaient les places de l'orchestre : on les appelait *designatores*. D'autres étaient chargées de maintenir l'ordre, et de modérer la turbulence des spectateurs : on les nommait *mastigophores* ou *rhabdouques*, attendu qu'elles portaient des verges. Les licteurs ont exercé quelquefois cet emploi.

Les portiques par lesquels entraient les spectateurs, et l'espace connu chez nous sous le nom de *la scène*, étaient les seuls endroits qui fussent à couvert dans les théâtres des anciens. L'aspect du soleil et la chaleur incommodaient à l'excès. Pour parer à cet inconvénient, on tendait parfois des bannes soutenues par des mâts. Une précaution meilleure est celle dont Cneius Pompeius s'avisa le premier. Il fit monter dans un réservoir, plus haut que les statues qui couronnaient les portiques, des eaux imprégnées d'odeurs. Ces

statues contenaient un grand nombre de tuyaux, terminés par des orifices très-petits. L'eau s'échappait en forme de rosée et rafraîchissait l'enceinte. Cette précaution semblerait motiver le nombre prodigieux de statues qui environnaient les théâtres. Pline affirme que le gendre de Sylla fit placer trois mille statues sur un seul théâtre.

La magnificence, ou, plus exactement, la profusion des Romains pour les édifices de ce genre, a été si loin, que Calliste, affranchi de Claude César, avait fait placer dans la décoration du fond, nommée *la scène*, plus de trente colonnes d'onyx; et l'édile Marcus Scaurus avait fait construire une scène, dont la partie inférieure était en marbre, la moyenne en cristal, et la supérieure en colonnes de bois de cèdre, plaquées en or.

Les anciens n'admettaient que trois genres de décorations analogues aux trois genres de poëmes que l'on jouait sur leurs théâtres. Un palais, des colonnes et des statues étaient consacrés à la tragédie. La décoration de la comédie formait une place à laquelle aboutissaient plusieurs rues. Des bois et des rochers étaient destinés à la comédie satirique. Ces désignations ont dû souffrir pourtant des exceptions nombreuses,

car on ne pouvait guère se dispenser de jouer le Philoctète, l'Ajax de Sophocle, et d'autres tragédies, dans un bois. Le *Rudens* de Plaute et d'autres comédies supposent tantôt l'aspect de la campagne, tantôt la vue de l'intérieur d'une maison. Il paraît que la scène construite en relief, et par conséquent immobile, était couverte, dans toute autre pièce que des tragédies, par des tableaux qu'on appelait *ductiles*, et que l'on retirait sur les côtés latéraux. La décoration *versatile* était celle que l'on appliquait à ceux des faces des *periactoi* ou prismes tournants dont nous avons parlé.

Les anciens avaient inventé quelques-unes des machines que l'on emploie dans les théâtres modernes. Les Grecs les désignaient sous le nom générique *d'anapeismata*. Le *théologéon* était l'équivalent de notre *gloire ;* il faisait descendre les dieux de l'Olympe. Le *céraunoscopéon* était l'instrument avec lequel Jupiter lançait la foudre. Claudius Pulcher, dont nous avons fait mention, perfectionna le premier moyen d'imiter le tonnerre, avec des vaisseaux de cuivre. Festus distingue pour ce motif le *tonitru Claudianum* du *broptéon*, ancienne machine destinée à cet usage, et composée d'un vase d'airain dans le-

quel on faisait rouler des cailloux. Pierre Menin et d'autres auteurs croient que l'on imitait le tonnerre à la fin de chaque pièce, afin d'augmenter par ce bruit celui des applaudissements. C'est peut-être de cette coutume que vient la locution usitée : *tonnerre d'applaudissements*.

Scaliger remarque, avec raison, que l'usage trop fréquent des machines, et leur multiplicité, s'introduisit chez les Romains dans le temps de la décadence du goût, et pour suppléer à la faiblesse des poëmes nouveaux. Il en a été de même de nos jours.

Les costumes dramatiques étaient désignés sous le nom générique de *prosopea*. Le masque ne fut introduit que fort tard chez les Romains. Athénée dit que Roscius, qui était borgne, s'en servit pour cacher ce défaut. Minutius et Prothonius furent les premiers acteurs qui jouèrent la tragédie avec un masque. Il existait une différence sensible entre les masques comiques et les masques tragiques. Les uns et les autres étaient garnis intérieurement d'un petit entonnoir de métal, pour augmenter le volume de la voix.

Pour le costume, on employait les couleurs d'une manière uniforme : le vert pâle ayant une

teinte jaune était une couleur usitée pour les personnages peu importans. Les reines prisonnières portaient un manteau de couleur foncée. Les dieux, selon Porphyre, étaient distingués par des couleurs différentes. Jupiter avait un manteau cramoisi doublé de blanc, Mars un manteau couleur de feu, le Soleil un manteau orange; Junon portait un vêtement bleu; le blanc était consacré à Vénus.

On peut se former une idée assez exacte du costume d'un acteur tragique, en lisant le passage suivant de Lucien : « Les ornements dont on fait usage dans la tragédie, offrent un spectacle horrible. L'histrion est un homme d'une hauteur difforme et incommode, marchant sur des chaussures élevées, ayant la tête couverte d'un masque menaçant, dont la bouche est ouverte si grande qu'il semble vouloir avaler les spectateurs. J'omets les ventres et les poitrines postiches, et la grosseur artificielle, afin que dans un corps mince la largeur s'accorde avec la longueur. »

Les frais des représentations dramatiques furent très-modiques dans leur origine. Les Athéniens représentaient quatre drames par an : le premier dans les fêtes *Dionysiennes*, selon l'antique usage;

le deuxième, dans les fêtes *Lénéennes;* le troisième, dans les fêtes *Panathénéennes;* le quatrième, du genre satirique, dans les fêtes *Chrytriennes.* Ces drames étaient choisis au concours, par des juges, et souvent le *choraque*, ou administrateur des jeux publics, se plaignait de leurs jugements. Une couronne d'or était décernée à l'auteur du poëme adopté.

Le *choraque* fournissait aux frais des spectacles, entretenus d'ailleurs avec les fonds publics. Cet usage passa des Grecs chez les Romains.

Revenons aux formes du théâtre des anciens, à ses avantages et à ses défauts.

Les auteurs de l'antiquité parlent des théâtres avec enthousiasme; aucun ne signale leurs dimensions comme un vice de l'art dramatique. Les organes, frappés par l'étendue d'un monument, éveillent l'admiration, et le sentiment de la puissance populaire naît à l'aspect d'un amphithéâtre où la foule se trouve pressée et turbulente. L'orgueil et l'ambition de quelques hommes enfantaient ces édifices gigantesques destinés au peuple, et souvent un édile, un tribun, enrichi par des rapines, avait intérêt à détourner l'attention sévère du public sur la légitimité de ses richesses. Plus souvent encore il désirait acquérir la popu-

larité pour parvenir à des emplois plus élevés, pour soutenir un parti. Aucun moyen n'était plus propre à capter la bienveillance du peuple que la construction d'un théâtre : plaisir unique de cette nation bouillante qui s'enivrait de l'idée de sa grandeur. Aussi, l'ordonnateur de ces édifices cherchait-il toujours à imposer par l'immensité et par le faste du monument, plus qu'il ne songeait à la commodité des spectateurs et surtout à l'utilité de l'art. A cet égard, tout était fixé à l'avance, d'après les règles établies, les costumes, les traits du masque, les notes de la mélopée, même les gestes ; et c'est ainsi que l'art moral ne parvenait jamais à se perfectionner, car la mobilité de la figure, et les modulations de la voix, pour les nuances du langage, sont les avantages les plus précieux des acteurs modernes. Le spectateur le moins instruit en apprécie le mérite ; le succès de nos chefs-d'œuvre eût été impossible, si le comédien avait porté un visage factice et immobile.

L'immensité des théâtres antiques, sans toiture, nuisait à la clarté des sons et à la faculté de distinguer les objets. Si la totalité de l'enceinte pouvait contenir quatre-vingt mille personnes, il était naturellement difficile de voir et d'entendre

des gradins les plus élevés d'un cercle dont le diamètre avait une grande étendue. Le théâtre de Marcellus, un des plus petits de Rome, contenait cependant vingt-deux mille spectateurs. Le diamètre du cercle intérieur était de cent quatre-vingt-quatorze pieds antiques, et celui du cercle extérieur de quatre cent dix-sept. Mais, malgré les incommodités dont le public se trouvait accablé dans une enceinte non couverte, les spectacles étaient vivement désirés; c'est que ces spectacles, dus à la libéralité nationale, présentaient l'idée d'une grande nation. Si l'on eût pu ne perdre rien du drame, et surtout si le drame eût été moins révoltant, moins obscène, un tel mode d'amusement eût adouci les mœurs du peuple et contribué à l'instruire; mais tel n'était pas le but des citoyens qui faisaient servir leurs richesses à la construction d'un théâtre.

ACOUSTIQUE.

Si les théâtres modernes ont l'inconvénient de ne pas fournir assez d'espace pour que la vue soit pleinement satisfaite de la mise en scène, des effets de la peinture et du nombre des comparses qui figurent dans le drame, la dimension des salles permet au moins de satisfaire l'ouïe, et c'est, selon nous, le point important. Pour ne pas dérober au spectateur les moindres accents, il faut que la salle soit construite de manière à pouvoir faire entendre des sons échappés sans efforts d'une poitrine ordinaire; c'est ce précepte

unique qui doit guider le constructeur. Examinons ce qui concerne l'acoustique du théâtre. Il est nécessaire que les moindres inflexions de la déclamation frappent toutes les parties de la salle; et si les acteurs récitants y sont entendus dans le dialogue ordinaire, il n'est pas douteux que les acteurs chantants n'y produisent beaucoup d'effet sans qu'ils soient obligés de crier. L'architecte ne saurait donc trop étudier la science qui explique le passage et la réflexion des sons.

L'air est le véhicule du son. Si l'on frappe une cloche sous un récipient vide d'air, on n'entend aucun son. L'air est lui-même un corps sonore lorsqu'il est comprimé rapidement; le bruit du tonnerre fournit la preuve de cette vérité. Toutes les parties de l'air étant douées d'une grande élasticité, elles se transmettent le moindre mouvement à une grande distance, avec une vitesse extrême, qu'on est parvenu pourtant à évaluer. Les moindres particules d'air frappées heurtent le tympan. Le tympan presse l'air contenu dans la cavité qu'il couvre; cet air comprime à son tour celui qui est renfermé dans le labyrinthe et dans le limaçon, et par suite, les houppes des nerfs auditifs, dans lesquels réside l'organe de l'ouïe.

L'intensité du son diminue en raison inverse

du carré des distances. Que l'on place un corps sonore au sommet d'un cône vide, et que l'oreille soit appliquée à sa base, il est évident que celle-ci contiendra autant de cercles différents qu'il y a dans le cône de couches d'air différentes. Mais les deux aires des cercles étant entre elles les carrés de leurs diamètres, il s'ensuit que les rayons sonores seront quatre fois moins serrés à un mètre qu'à deux mètres de distance du sommet du cône; le son aura donc quatre fois moins d'intensité ou de force à deux pieds, qu'il n'en avait à un pied du sommet du cône sonore.

Voilà la règle la plus importante que la théorie ait aperçue dans la transmission du son *direct*. Le son *réfléchi* n'a pas moins occupé ses recherches. Il n'est pas d'individu qui n'ait observé que la même quantité de son frappe plus ou moins vivement son oreille selon l'étendue ou la qualité du site où il se trouve. Dans une salle tapissée, et remplie de monde, le son est diminué sensiblement. Que cette même salle soit vide, que les parois n'offrent au son que des surfaces bien unies, alors l'intensité de celui-ci est sensiblement augmentée. La voix s'étend à une grande distance dans les déserts sablonneux, ou dans une plaine couverte de neige. Si les surfaces qui ren-

voient le son, ne sont pas très-éloignées du point dont il émane, alors le son *réfléchi* se confond avec le son *direct;* ces deux sons n'en font qu'un dont l'intensité redouble. C'est là le résultat qu'on doit se proposer par la construction du théâtre, par des combinaisons provenant du sol, des parois latérales, et du plafond; car plus le point duquel le son émane est éloigné du sol, des parois et du plafond, plus le son *direct* a d'étendue; plus ce même point est rapproché des surfaces, si elles sont élastiques et sonores, plus le son *réfléchi* a de force.

Il s'ensuit donc que dans une vaste enceinte le son direct a réellement plus d'étendue, lorsque l'intensité de ce son est proportionnée à la distance qu'il doit franchir, pour parvenir à l'oreille. Il s'ensuit enfin que si les parois de cette salle sont couvertes de monde, interrompues par des cavités, ou encombrées d'obstacles, la réflexion du son est nulle sur ces mêmes parois; elle est nulle sur le sol qui est occupé, elle est nulle dans les cavités supérieures de la scène, remplies de toiles, de machines et d'agrès. Il ne reste donc que le plafond pour transmettre au spectateur les sons affaiblis par la distance qui est entre la scène et lui.

Les amphithéâtres anciens n'avaient pas de plafond disposé pour réfléchir les sons, et Vitruve explique à cet égard la nécessité des vases de théâtre en cuivre dont nous avons déjà parlé. Les théâtres modernes ont un avantage éminent sur les *théâtres* de l'antiquité, puisque le plafond des salles peut réfléchir les sons. Mais les constructeurs ont-ils mis à profit cet avantage? Si on les juge d'après l'aspect de certains plafonds, surchargés de sculptures, on peut croire qu'ils ne l'ont pas soupçonné. Effectivement, la première condition d'un miroir acoustique est celle d'être composé de surfaces lisses, et très-sensibles à la vibration. Et, pour la construction d'un théâtre, on devrait s'occuper d'acquérir, par tous les moyens possibles, la faculté de faire parvenir aux spectateurs les sons partis de la scène, et qui frappent d'abord la partie élevée de l'édifice par l'effet naturel de leur volatilité.

Cet aperçu suffit pour indiquer que la courbe affectée au plafond d'une salle ne doit pas être tracée arbitrairement; malheureusement l'imprévoyance des constructeurs est telle à cet égard, que, dans la salle Ventadour, on s'était vu contraint de faire avancer la scène presque au milieu de la partie occupée d'ordinaire par les musiciens.

Mais le plafond n'est pas la seule surface disposée à réfléchir les rayons sonores qui la frappent; il y a d'autres points qui peuvent aider, par une quantité quelconque, à la propagation du son. Ces surfaces sont les devantures ou appuis des loges. Si les constructeurs n'oublient pas que c'était entre les gradins que les anciens plaçaient les cloches destinées à renvoyer les sons, ils comprendront l'importance de construire ces devantures en voliges très-minces, très-élastiques et très-polies, et surtout de ne pas les couvrir de couleurs crayeuses, et moins encore de toile ou de papier de tenture, qui absorbent le son, arrêtent sa circulation, et empêchent ces surfaces de vibrer. Peut-être serait-il bon qu'elles fussent en fer.

La construction d'une salle est donc une des choses les plus importantes, puisqu'elle doit seconder les combinaisons de l'esthétique. Si l'on exige que la scène puisse créer des illusions réelles en représentant les objets sous leurs dimensions naturelles, il est surtout indispensable, et c'est une considération dominante pour la jouissance des spectateurs, qu'on entende bien, soit le chant, soit le dialogue parlé. Quand un acteur ne peut faire parvenir dans tous les points de la

salle, non-seulement des sons directs très-distincts, mais aussi des articulations nettes et entières, le discours échappe à l'oreille du spectateur, et l'intérêt dramatique est anéanti. Ignore-t-on que la faculté de bien prononcer diminue dès que l'acteur donne trop d'étendue à la voix ? Cet effort produira peu de dissonance dans la musique, parce qu'elle est autorisée à élever la voix au-dessus du médium ordinaire; mais la déclamation ne doit faire parvenir ses phrases que par des sons directs; si la salle a une grande étendue, et si elle est privée de tout moyen de réflexion, il est possible qu'une poitrine vigoureuse parvienne peut-être à faire comprendre la totalité du discours dans un diapason forcé, mais les accents de l'acteur ne toucheront plus, et l'imitation du ton naturel, qui fait le principal objet de l'art, sera détruite. Aussi, construire une salle dans laquelle la voix puisse être augmentée par la réflexion, sans que celle-ci nuise à la pureté des sons directs, est-il le grand problème que l'architecte doit résoudre. Pour être difficile, il n'est pas impossible : la salle de l'Opéra de Paris est sonore, et l'on y entend mieux de tous les points qu'on n'y peut voir. Mais pour le drame lyrique, c'est la principale des conditions.

DISPOSITION DES PLACES.

Nos salles modernes, quelle que soit leur forme, sont séparées horizontalement et verticalement en galeries, en rangs de loges, et en loges, à peu près comme les cellules superposées d'une ruche: toutes ces cavités, on le comprend, interceptent le son. Mais cette distribution intérieure des places est en quelque sorte une conséquence de l'inégalité des conditions. Dans la société antique, nous l'avons vu, la hiérarchie était observée dans l'amphithéâtre; chez nous, la richesse marque au moins sa place dans une salle de spectacle, si elle ne suffit pas toujours pour donner la distinction que

le mérite procure, et l'influence que la capacité exerce. Il en est de la place, dans l'enceinte d'un théâtre, vis-à-vis de la foule, comme du signe des honneurs : il note ou il décore; et avant le spectacle ou durant les entr'actes, un esprit de contrôle se manifeste réciproquement de tous les points et sur tous les points, dans cette distribution de nos salles, et forme une sorte de plébiscite de censure par lequel les petits se vengent, en traits de satire, des vexations qu'ils éprouvent de la part de riches, seuls grands de notre époque.

Les salles de Paris sont divisées en trois, quatre, et quelquefois en cinq rangs de loges, avec deux galeries, les loges du rez-de-chaussée, le parterre, l'orchestre, parfois un pourtour, et toujours l'amphithéâtre ou paradis, qui s'élève au delà du plafond. Ces dernières places, qui sont les moins bonnes, et celles du parterre, qui, sans contredit, sont les meilleures, ont des prix modiques; les places d'avant-scène, de balcon et d'orchestre, sont les plus chères; et c'est là que comparaissent aux regards du public les élégants, les petites-maîtresses qu'on aperçoit partout, les *lions* et les *lionnes* qu'on a vus le matin à la promenade, qu'on reverra le lendemain dans de nouveaux atours, aux mêmes lieux, aux mêmes places, tou-

jours sereins et gais, quels que soient, du reste, le temps, la saison et la pièce qu'on représente. Les loges d'avant-scène, qui offrent des avantages et des inconvénients, ne sauraient convenir au grand nombre des spectateurs, à ceux qui viennent au théâtre pour le spectacle. On y voit peu ce qui se passe sur la scène, encore le plâtrage des décorations et les apprêts des machines, qui disparaissent dans l'illusion de l'optique, nuisent-ils au peu qu'on voit. Mais on y entend mieux les finesses du langage, et l'on y jouit de ces mouvements de physionomie qui donnent du charme au jeu du comédien, qui font comprendre ses intentions, qui ajoutent à celles du poëte. En général, il faut entendre la comédie de près. Mais pour le chant, pour la danse, pour les effets de mise en scène, on gagne à être placé à cette distance raisonnable qui atténue en quelque sorte les efforts des chanteurs et des danseurs, et qui place les décorations à leur véritable point de vue.

Dans la naissance de l'art, les spectateurs choisirent pour la meilleure place celle où ils jouissaient le mieux du spectacle, celle que les anciens appelaient l'orchestre et dont nous avons fait le parterre. En effet, dans une salle bien construite, le parterre, avec une inclinaison suffisante, est

l'endroit le plus propre à bien apprécier tous les effets de la scène. Les changements bizarres auxquels les constructions théâtrales durent s'assujettir chez les modernes, ont interverti cet ordre; la cupidité des entrepreneurs de spectacle préféra d'abord de resserrer dans un parterre tumultueux des spectateurs placés debout, plutôt que de renchérir le prix de ce parterre et de le disposer pour être occupé par des riches. Après avoir souffert longtemps la gêne et les inconvénients attachés à la méthode de placer les spectateurs debout, les constructeurs modernes se sont enfin ravisés. Dans cette circonstance, ce n'est pas les réclamations des écrivains qui ont prévalu : une longue suite d'événements funestes avait fixé l'attention du pouvoir, et c'est lui qui contraignit l'avarice des entrepreneurs, qui les força de se rendre à la raison. Mais on n'a fait qu'un seul pas vers le bien en offrant aux spectateurs la faculté de s'asseoir au parterre; on y a trop multiplié les rangées de banquettes, afin de maintenir le bas prix du billet; et la difficulté d'y pénétrer et d'en sortir éloigne ainsi les gens graves de cette place, qui pourrait être la plus commode, comme elle est la mieux disposée pour bien juger des effets.

Qu'on ne croie pas que nous fassions un repro-

che aux entrepreneurs de maintenir ce qu'on appelle les *petites places*, nous pensons au contraire qu'il faut les multiplier, mais on peut leur assigner un autre point dans l'enceinte que celui du parterre. Sa position et la facilité de l'occuper à bas prix servent les intrigues et les tumultes qui entravent les progrès de l'art dramatique. Elles fournissent le moyen d'encourager les talents médiocres, de créer au public des idoles en accréditant quelques acteurs astucieux, en éloignant ceux qui pourraient les rivaliser, en formant dans chaque théâtre un empire exclusif pour un certain nombre d'auteurs et de comédiens, qui n'obtiendraient pas ces avantages honteux si le parterre était composé de personnes qui dussent respecter le public par la bienséance qu'inspire le poste remarquable que l'on occupe. Enfin, puisqu'il faut réserver aux riches les meilleures places, et il est moral de spéculer sur la vanité, si, par la cherté du prix, par la richesse, l'élégance et la commodité des siéges, les gens aisés des deux sexes étaient placés au parquet, nous n'aurions pas à subir cette cabale mercenaire et bruyante, qui, par la force brutale des applaudissements, décide du succès des pièces et les impose au public. Qu'on observe, un jour de tumulte, un soir de

première représentation, l'attitude des spectateurs placés à l'orchestre, séparés par une planche du lieu où se livre la lutte, quelquefois sanglante, des champions de l'auteur ou de l'acteur contre des jeunes gens indignés de voir applaudir des sottises, et l'on comprendra quel avantage il peut résulter d'un tel changement. Quant aux entrepreneurs, pour la question pécuniaire de la recette, il est facile de leur démontrer qu'ils ne peuvent y perdre. En diminuant le nombre des places d'un tiers, ils peuvent doubler le prix du billet, et plus encore par des locations à l'avance, ainsi qu'on le pratique journellement pour les stalles. A Saint-Pétersbourg, une grande partie du parquet est occupée par des fauteuils numérotés, qu'on loue à l'année ou à la représentation. Ces places sont celles des hommes de distinction et des femmes qui ne sont pas assez riches pour avoir une loge. A Paris, avec l'amour des classes mitoyennes pour le spectacle, une telle combinaison offrirait de grands avantages; car la première galerie qui leur est destinée ne suffit pas. Il faut alors monter aux secondes loges; mais ces places sont incommodes et mal disposées pour jouir des illusions théâtrales, eu égard à la cherté du prix.

Après le parterre et l'orchestre, le balcon, la première galerie et les premières loges sont les places les plus avantageuses, surtout si elles ne sont pas trop élevées. Lekain avait observé que la voix de l'acteur est mieux propagée lorsque la devanture des premières loges se trouve à la hauteur de sa tête. Au-dessus des premières loges, il ne devrait plus exister qu'un vaste amphithéâtre, dont les séparations, par trois ou quatre gradins, formeraient une différence dans le prix du billet. Cet amphithéâtre, qui n'égalerait pas la hauteur de l'ouverture de la scène, laisserait encore assez de profondeur pour placer un paradis.

Ce système d'amphithéâtre que nous proposons, est sans contredit celui qui semble le plus favorable à la recette, d'abord; car les gradins, même avec un dossier, tiennent peu de place et contiennent beaucoup de monde; ensuite comme les spectateurs se trouveraient plus en contact et dans une situation à se contrôler réciproquement, il en résulterait pour l'art un effet salutaire. Avec le système des loges ou cellules, on rit d'un côté quand on pleure de l'autre, et le drame n'a plus rien de général ni de social. On pourrait donc réunir trois amphithéâtres dans les salles : le premier s'élèverait, au rez-de-chaussée, du niveau du parterre,

jusqu'à la hauteur de la galerie; le second commençant au-dessus d'un seul rang de loges, parviendrait jusqu'à la hauteur de l'attique; et le troisième resterait ce qu'il se trouve aujourd'hui, sous le nom de paradis. On trouverait dans cette disposition l'avantage d'avoir des salles moins élevées et plus sonores, tout en contenant le même nombre de spectateurs. Dans la disposition actuelle des salles, il est évident qu'on a songé plus à la recette qu'à la commodité des spectateurs et à l'influence que cette disposition peut avoir sur les progrès de l'art.

Une réforme qu'il serait temps enfin d'entreprendre, c'est la suppression du lustre qui éclaire la salle aux dépens de la scène. Tout le monde, nous le savons, objecte à cette suppression utile, que les femmes veulent être vues et que le public veut les voir. Nous ignorons jusqu'à quel point cette objection est admissible; nous ignorons si toutes les femmes viennent au spectacle pour être vues ou pour jouir des émotions que le drame procure. Nous ne savons pas même si cette volonté n'est pas plutôt l'effet de l'habitude; si l'architecte ne la substitue pas au désir qu'il a de faire admirer l'ordonnance et les ornements de sa construction. Nous nous bornerons seulement à exprimer le

vœu de satisfaire tout le monde à cet égard sans nuire à l'effet de la scène, et surtout sans empêcher les spectateurs de voir, ainsi qu'il en est aujourd'hui dans tous nos théâtres. Les artistes, qui ont plus d'intérêt que personne à conserver à l'art dramatique tous ses avantages, devraient combattre un défaut aussi choquant, ou chercher la solution d'un problème qui concilie les besoins de la scène avec les préjugés que l'on entretient dans une portion du public.

La plupart des salles d'Italie sont peu éclairées dans les représentations ordinaires. Dans les représentations solennelles, les jours de gala, elles le sont magnifiquement, avec des bougies; c'est surtout dans la belle salle de San-Carlo de Naples que cette illumination produit un effet admirable. Alors le lustre y devient pour ainsi dire inutile. Le lustre doit éclairer suffisamment la salle sans surpasser jamais la clarté du théâtre. Quand on construisait le théâtre de Turin, quelques courtisans réclamèrent avec ardeur le lustre qu'on avait supprimé. Il fallut l'accorder; mais l'ingénieur l'établit de manière à pouvoir le remonter lorsque la toile se lève, et le descendre quand elle se baisse; car ce n'est raisonnablement que dans les entr'actes que les femmes veulent être vues. Il est du moins à

présumer que, durant la représentation, l'attention des spectateurs est donnée tout entière à la scène; et s'il existait quelque individu assez peu raisonnable pour prétendre l'usurper aux dépens de l'intérêt du drame, il est utile que ce moyen lui soit enlevé, car le vœu du plus grand nombre est la loi suprême des spectacles.

Mais la méthode d'abaisser et de remonter plusieurs fois dans la soirée un grand lustre a des inconvénients; aussi, pour satisfaire à l'effet scénique des décorations, quand cet effet exige l'obscurité, a-t-on imaginé un moyen pour voiler le côté du lustre qui est en face du théâtre. Mais alors l'autre côté projette une clarté si vive, que les spectateurs qui se trouvent placés au-dessus et en face de cette masse de lumière, non-seulement en sont incommodés, mais encore ne peuvent plus rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène. Quand le lustre est éclairé par le gaz, on baisse la lumière au degré convenable. Par ce moyen bien simple on devrait toujours diminuer le foyer de lumière de la salle, durant la représentation, pour lui rendre tout son éclat dès que le rideau serait baissé.

Le lustre serait facilement remplacé, soit par une concentration de becs disposée au centre du plafond, soit par des becs placés au couronnement

de la salle, dont les jets seraient renvoyés par des réflecteurs. N'a-t-on pas proposé d'éclairer Paris avec un seul foyer de lumière? Mais le lustre nuit aux spectateurs et à l'effet de la scène, et nous appelons sur ce point l'attention des ingénieurs.

Il est encore un autre point sur lequel nous voudrions qu'on s'ingéniât à perfectionner nos salles de spectacle, c'est pour tout ce qui regarde leur assainissement, pour la manière de les chauffer en hiver et de les rafraîchir en été. Le système qui a été employé à cet égard dans quelques théâtres nous semble insuffisant : les ventilateurs n'y exercent aucune influence sensible, et les calorifères n'y distribuent pas également la chaleur dans tous les endroits.

THÉATRES D'ITALIE.

Le théâtre, en France, se formait encore de quelques tréteaux, que déjà l'Italie possédait le théâtre de Vicence et le théâtre de Parme. Ces deux salles, et celle de l'Ermitage, dans le palais impérial de Saint-Pétersbourg, sont les seules qui aient quelque rapport avec les théâtres de l'antiquité. Palladio acheva le théâtre de Vicence en 1582, pour qu'on pût y représenter des pièces grecques, et plus tard, la *Sophonisbe* de Trissino, la première pièce régulière où les trois unités furent observées. La salle de Parme fut construite quinze ans

après; celle de l'Ermitage date du règne de Catherine II.

A Vicence, le *proscenium* ou l'avant-scène a soixante-huit pieds de largeur. Son plan est un carré long, pareil à celui des théâtres grecs et romains; sa profondeur est de vingt-deux pieds. Il représente l'entrée d'une ville. On y voit un arc de triomphe en l'honneur d'Hercule. Sept rues partent du fond pour aboutir à l'avant-scène. On aperçoit dans ces différentes avenues des maisons, des temples, des bois en relief ou en perspective. La salle a la forme d'un demi-ovale, très-aplati au petit diamètre; le grand diamètre sépare la scène de la salle, et donne à celle-ci cent deux pieds de largeur et quarante-deux de profondeur. Depuis l'orchestre jusqu'au sommet, règne un amphithéâtre, entièrement construit en gradins, qui ne sont pas interrompus par des loges. Une colonnade corinthienne, entremêlée de niches, avec un grand nombre de statues, couronne cet amphithéâtre. Toute la construction est en pierre de taille, à l'exception des gradins et du plafond, qui sont en bois. Malgré les vices qui résultent de l'immobilité de la scène, avec la disposition de ses rues, cette salle est majestueuse et très-sonore.

Le théâtre Farnèse, de Parme, fut commencé sur les plans d'Aléotti, pendant le règne du duc Ranuccio Ier, afin de recevoir dignement le grand-duc Cosme II de Médicis, qui devait accomplir son vœu de visiter le tombeau de saint Charles Borromée; il fut achevé par les soins du chevalier Bernin. Son proscenium a trente-neuf pieds d'ouverture; les dispositions de la scène sont semblables à celles des théâtres modernes. La longueur de la salle est de cent vingt-neuf pieds, depuis l'avant-scène jusqu'à la ligne du plan tiré d'aplomb du gradin le plus élevé de l'amphithéâtre, dont le plan est un rectangle terminé par un demi-cercle. Des gradins règnent dans toute son étendue, ainsi que dans la salle de Vicence. Ils sont surmontés d'une galerie décorée de colonnes ioniques et corinthiennes. On prétend que l'on a voulu disposer l'arène de l'amphithéâtre, ou le parterre, pour une naumachie. Cette salle est, à quelques égards, plus imposante que celle de Vicence, mais non pas aussi commode pour les spectateurs, vu le rétrécissement de l'avant-scène, et le grand nombre de spectateurs qui doivent être placés sur les rangées latérales et tangentielles à la partie demi-circulaire. Le plafond, élevé de soixante pieds, est une surface plane construite en menuiserie. Les sons les

plus faibles produits sur la scène, à trente pieds de distance de l'orchestre, parviennent très-nettement jusqu'au gradin le plus bas et le plus élevé. On lisait au-dessus de l'entrée de ce théâtre, cette inscription pompeuse : *Theatrum orbis miraculum.* On l'a effacée avec raison dans un siècle où les inscriptions ne prouvent que la vanité de ceux qui les commandent.

Puisque nous avons cité le théâtre de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, disons en passant que cette petite salle, destinée aux seuls spectacles de la cour, est formée de gradins qui commencent presque à l'orchestre, près duquel on a laissé un espace pour y placer les fauteuils des membres de la famille impériale. La galerie qui couronne les gradins est destinée aux femmes. L'ouverture de la scène est égale à la largeur de l'hémicycle. Rien ne produit plus d'effet que l'aspect de cette salle un jour de fête.

Si dans la construction des salles qui ont été construites, en Italie, depuis celles de Vicence et de Parme, on n'a pas suivi l'imitation que Palladio et Aléotti avaient faite des théâtres antiques; si l'on se borna à former plusieurs rangs de loges placées les unes sur les autres et séparées entre elles par des cloisons légères, il faut en trouver

la cause dans la marche de l'art dramatique en ce pays. A l'époque où l'on jouait la Mérope de Maffei, la Sophonisbe de Trissino, l'Aminte du Tasse, etc., les pièces étaient écoutées avec le religieux silence qu'inspire et que fait naître une jouissance jusqu'alors inconnue. Tout était intérêt pour l'assemblée; les défauts mêmes n'étaient pas sentis par des spectateurs enivrés d'un plaisir vif et nouveau. Mais lorsque la tragédie lyrique fut substituée à la tragédie déclamée; lorsque l'opéra bouffon remplaça les comédies pastorales; enfin lorsque l'art du chant, parvenu au plus haut degré, l'emporta sur l'intérêt dramatique, les acteurs s'adonnèrent exclusivement au genre qui donnait le plus de profit et le plus de renommée. Le peuple suivit la même impulsion : et par le mot peuple nous entendons ici tous les êtres passifs et insouciants de la conservation ou des progrès du goût. Dès lors tout l'intérêt de l'exécution du drame se porta sur la partie musicale, et pendant ce temps la France créait le nouvel art dramatique.

Les salles d'Italie sont toutes construites pour l'opéra. Mais comme le mode d'exécution, la paresse, parfois même quelques motifs de finance ne permettaient pas d'avoir un spectacle

toute l'année, et que l'on se bornait à représenter deux opéras par saison, les gens riches qui soutenaient la spéculation voulurent posséder dans la salle un local commode, séparé du public, dans lequel ils pussent causer entre eux, se visiter et se soulager de l'ennui de voir et d'entendre si souvent les mêmes choses. On comprit la nécessité des loges grandes et commodes, et l'usage de les meubler, de les garnir de rideaux de soie, enfin, de les faire précéder d'un petit salon. C'est là qu'on joue aux cartes, qu'on prend des glaces, quelquefois même que l'on soupe : une serviette placée sur le bord de la loge indique, aux conviés qui sont dans la salle, que le repas est servi.

Le théâtre de *la Scala*, à Milan, fut bâti en moins de deux ans, par une société d'actionnaires qui se remboursèrent par la vente des loges. Ces loges sont donc devenues en partie des propriétés patrimoniales; elles sont au nombre de deux cent quarante, qui forment cinq rangs; chaque loge est précédée de son salon. Rien de plus magnifique, de plus commode que cette salle. La longueur du parterre est de soixante-trois pieds, y compris l'orchestre, et sa largeur est de quarante-trois pieds. La figure du plan de ce parterre est presque rectangulaire; elle est ter-

minée du côté opposé à la scène par une courbe très-aplatie qui commence à la douzième loge. Le théâtre a trente-quatre pieds d'ouverture à la baie la plus étroite de l'avant-scène, qui se rétrécit en s'éloignant de la rampe.

Le théâtre de *la Fenice*, à Venise, est le plus grand des théâtres d'Italie : il contient trois mille personnes. Au moyen d'un pont-levis, jeté sur une cour voisine, la scène peut se prolonger considérablement, et dans certaines circonstances un jet d'eau part et s'élève jusqu'au plafond.

A Naples, le théâtre de *San-Carlo* est, à peu près, dans les mêmes dimensions que celui de *la Scala*. C'est un des plus modernes de l'Italie; il fut ouvert en 1819 : vaste, commode, brillant de dorures, mais d'un goût assez mesquin d'architecture; on l'a comparé plaisamment à un grand colombier. Cette salle offre un aspect véritablement enchanté lorsqu'elle est illuminée un jour de gala, car elle a six rangs de loges, et chaque loge est ornée de deux girandoles de bougies.

La salle du théâtre *Argentina*, le plus considérable des théâtres de Rome, est d'une forme demi-circulaire dans la moitié de sa longueur; le reste représente en plan, jusqu'à la scène, la section d'une pyramide tronquée, dont les côtés

inclinés au grand axe du plan seraient tangentiels aux branches extrêmes d'un demi-cercle. Sa plus grande longueur est de cinquante-deux pieds jusqu'à l'avant-scène, et sa plus grande largeur au renflement de la courbe est de quarante-neuf pieds. Le plafond, qui est une surface plane construite en bois, est élevé de quarante-quatre pieds au-dessus du parterre. La disposition des loges est la même que dans toutes les autres villes d'Italie. Les autres théâtres les plus remarquables sont ceux de Reggio près Modène, de *la Pergola* à Florence, et de Bologne. Quant à celui de Turin, le plan de la salle est un ovale que l'on a évasé depuis le petit diamètre jusqu'à la scène. Sur le pôle opposé à celle-ci, la loge du roi, dont la courbe est en saillie sur celle de l'ovale, dessine fort bien la devanture. La longueur de la scène, depuis la rampe jusqu'au mur *de lointain*, est de cent six pieds. La plus grande longueur de la salle est de neuf toises, et sa plus grande largeur est de huit toises.

EXAMEN DES DIFFÉRENTES SALLES DE PARIS.

Après ce que nous venons de dire des théâtres d'Italie, qui, par une sorte de préjugé bizarre, passent pour être les plus beaux du monde, si nous portons nos regards sur ceux de Paris, nous trouvons à louer et à blâmer; et c'est ici le sujet d'un examen consciencieux.

Dans l'origine, nous l'avons dit, des planches posées sur des tréteaux, des décorations en feuilles de paravent, des galeries en échafaudages, formaient l'ensemble de ces salles de spectacle, dont le décor était complété par quelques pièces de tapisserie, et deux ou trois lustres en bois

doré. C'est ainsi que partout, sous Louis XIV, on *donnait la comédie*, même à la cour, où toute la différence consistait dans la richesse des ameublements, la multiplicité des bougies, et, peut-être, dans une plus grande perfection des décorations et des machines. On fit quelque chose de plus vers le milieu du dix-huitième siècle : la ville de Lyon chargea Soufflot d'élever dans ses murs une salle de spectacle qui fut regardée comme un chef-d'œuvre; et c'est bien sûrement de cette époque qu'il faut dater les améliorations sensibles qu'ont éprouvées nos différents théâtres dans le système général de leur composition. On commença par renoncer à cette forme longue et étroite que les salles de spectacle avaient retenue des localités où elles furent primitivement établies : les deux galeries parallèles s'écartèrent un peu en forme d'ellipse, et devinrent plus favorables à l'acoustique, en même temps qu'elles facilitèrent l'aspect de la scène. Le théâtre fut débarrassé des gradins qui l'obstruaient, et pourvu de décorations mieux peintes, mises en mouvement par des machines plus savamment combinées. Chaque nouvelle entreprise théâtrale amena un perfectionnement dans quelque partie importante, et l'on dit aujourd'hui qu'il reste peu de chose

à désirer, pour tout ce qui tient au jeu des machines, à l'exactitude des tableaux scéniques, et à l'agrément du local destiné aux spectateurs : c'est du moins l'opinion à peu près générale des gens de l'art. Cependant, si on examine ce que l'architecture moderne a produit dans presque tous les genres de monuments, on verra qu'elle est restée en arrière à l'égard des théâtres, et qu'elle ne leur a pas donné ce caractère majestueux, qui impose à l'imagination devant les ruines du théâtre d'Orange et des arènes de Nîmes. Mais il semble qu'en France la valeur sociale du drame ait, entre autres fonctions, celle de tenir lieu de magnificence extérieure, comme si le génie du poëte devait suffire à toutes nos exigences.

THÉATRE-FRANÇAIS.

Le Théâtre-Français est, nous l'avons dit, une dépendance du Palais-Royal. Cette salle fut commencée en 1787, sur les dessins de l'architecte Louis, et elle fut ouverte au public le 15 mai 1790. Le spectacle qui s'y établit à cette époque, sous le nom de *Variétés*, s'y maintint jusqu'au moment où les comédiens français en prirent pos-

session. Le vestibule intérieur, de forme elliptique, occupe le dessous de la salle. Le plafond de ce vestibule, beaucoup trop bas, est orné de sculptures et d'arabesques; il porte sur deux rangs de colonnes doriques, disposés concentriquement. On y voit une magnifique statue assise de Voltaire, par Houdon, et les statues fort médiocres de Lekain et de Talma. Quatre escaliers, placés dans les parties angulaires, conduisent dans la salle et facilitent la sortie de la foule. Au premier étage, le foyer se compose d'une pièce carrée et mesquine, et d'une galerie étroite et longue; cependant, malgré ce manque d'espace, de tous les foyers de Paris, c'est le seul qui dise quelque chose: les bustes de tous les hommes qui illustrèrent notre scène française s'y trouvent réunis, et la noble tête de Molière suffirait seule pour relever l'espèce humaine et la fonction de l'art, si les images de Corneille, de Racine et de tant d'autres ne nous rendaient pas fiers d'appartenir à cette grande famille par le lien de la nationalité. Ces images inspirent involontairement un tel respect, qu'on tremble de les heurter en passant, qu'on s'arrête devant elles pour leur sourire. Cette galerie a ses iconolâtres, et nous le concevons: dans la stérilité de notre époque, le culte des morts

illustres est à la fois une évocation et une prière.

La décoration primitive de la salle était de mauvais goût ; l'architecte Moreau en combina une autre qui ne valait guère mieux, bien qu'elle affectât un style sévère et grandiose : des stylobates criblés d'ouvertures, deux rangs de colonnes en porte-à-faux s'accordaient mal avec l'idée d'une composition grave. Les changements qu'on a fait subir à cette enceinte, il y a quelques années, ont achevé de la rendre tout à fait ridicule. Aux colonnes qui gênaient les spectateurs, on a substitué de frêles supports en fer, comme si un fil d'archal en guise de lance pouvait remplacer des colonnes massives. On est allé d'un extrême à l'autre. Au-dessus de ces lances qui séparent les loges, on a laissé l'ancienne rangée de colonnes. Le goût et la raison excluent cette ridicule décoration. Il ne fallait pas de génie pour orner convenablement cette salle ; bien que la coupe en soit plus élégante que commode, on pouvait en tirer un meilleur parti. Ajoutons aussi que la teinte du papier qui tapisse les loges la rend sombre et triste.

Le grand défaut de toutes les salles de Paris en général, c'est qu'elles sont construites dans le but de contenir beaucoup de spectateurs, sans être

pour cela de vastes salles, et que pour y parvenir, on les élève beaucoup trop. La salle du Théâtre-Français présente surtout cet inconvénient; toutes les places qui dépassent la seconde galerie sont mauvaises; on y entend mal, on n'y voit que les perruques des acteurs. La tragédie et la comédie ne sont pas des genres de spectacles qui exigent les illusions produites par la distance; elles gagnent au contraire à être vues et entendues de près. C'est pour elles qu'il faudrait construire une salle sur le modèle des théâtres antiques, comme à Vicence et à Parme, en amphithéâtre, sans loges superposées et séparées comme dans les salles d'Italie. On y gagnerait sous le rapport de l'acoustique; car le son a une propagation et une réflexion beaucoup plus sensible dans les salles dont les parois sont couvertes de gradins sans être interrompues par les loges. Nous n'ignorons pas, il est vrai, que la présence des spectateurs est un obstacle au renvoi des sons; mais dans les salles de cette espèce, il reste quelques vides qui servent aux réflexions horizontales. D'ailleurs, l'augmentation du son dépend autant de l'ordonnance de la salle que de l'avantage produit par la continuité des surfaces, lorsque les parois ne sont pas interrom-

pues par des cavités absorbantes. Observons ici que les architectes, en distribuant les salles en rangs de loges étroites, adoptent un défaut, sans obtenir le résultat qu'on se propose au delà des monts, c'est-à-dire d'avoir en quelque sorte un salon dans la salle commune: en France, on ne jouit pas dans une loge de l'agrément d'être chez soi. Un inconnu a le droit de se placer à côté de vous, et d'écouter ou gêner vos entretiens; à moins que l'on n'achète la totalité de la loge, ce qui exige une dépense exorbitante pour les fortunes moyennes. Il y a plus : en Italie, grâce aux doubles loges, la circulation dans les corridors n'est pas aussi importune que chez nous; d'ailleurs les séparations sont faites dans ce pays de manière qu'elles absorbent les sons du dehors. Mais en France, les spectateurs placés dans les loges fermées, sont plus incommodés que dans toute autre place, du bruit et du mouvement qui ont lieu dans les corridors, dont ils ne sont séparés que par des voliges d'une mince épaisseur.

Construite en amphithéâtre, la salle destinée à l'audition des œuvres les plus sérieuses de l'art dramatique, aurait, en outre, l'avantage de présenter aux acteurs le tableau d'une assemblée attentive, car les distractions y seraient moins

fréquentes; et comprenant mieux l'importance de leur mission, les artistes verraient dans la foule un seul et même juge, tandis que maintenant les uns jouent pour le parterre, les autres pour les avant-scène, ceux-ci pour les loges, et la plupart enfin dans un intérêt de vanité plus que dans un but de gloire, et surtout pour de l'argent.

La salle du Théâtre-Français est une des plus tristes de Paris; dans toutes les loges, les places du devant seules permettent de voir passablement, si l'on en excepte la partie qui se rapproche de l'avant-scène d'où l'on ne voit pas du tout. Les loges de l'avant-scène y sont ou trop au-dessus de la tête des acteurs, ou tout à fait engouffrées dans les obscurs panneaux des stylobates. La loge du roi, propriétaire de ce théâtre, est composée des trois loges de galerie qui forment le fond de la salle; les cloisons s'enlèvent les jours où la famille royale vient au spectacle, et ces trois loges se trouvent réunies en une seule. Mais il y a pour le monarque, pour sa famille et pour les spectateurs qui se trouvent à la galerie, au niveau de la loge royale, l'inconvénient réciproque, pour Leurs Majestés, d'être gênées par les regards curieux, pour les spectateurs de ne pou-

voir se lever dans la crainte de gêner Leurs Majestés. Ajoutons à cela, qu'on s'est vu dans la nécessité d'interrompre la libre circulation du corridor pour faire le salon indispensable à la commodité d'une loge royale, et qu'on est forcé de traverser le foyer pour aller d'un côté de la salle à l'autre. Il n'y a qu'une chose qu'on ne saurait trop louer dans ce théâtre, c'est la facilité d'en sortir au moyen des quatre escaliers qui descendent au vestibule du rez-de-chaussée, lequel, à son tour, est ouvert par trois larges issues sur les galeries extérieures.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Si M. Debret, architecte de la salle de la rue Lepelletier, n'a pas réussi à reproduire un des beaux morceaux d'architecture qui fait le plus d'honneur à l'Italie, par la façade de l'Opéra, il a été plus heureux dans la construction intérieure de ce monument, quoiqu'il ait été obligé de faire servir les matériaux de la salle de la rue de Richelieu, et particulièrement les colonnes et la coupole. L'architecte s'est habilement tiré de ces entraves, d'ailleurs fort honorables pour lui, puisque cette belle décoration était son ouvrage. En

replaçant les huit colonnes aux mêmes distances que dans l'ancien théâtre, il a rendu les côtés entièrement circulaires, de manière qu'il a considérablement agrandi la salle. Elle a soixante-dix pieds de diamètre, mesurée à nu des premières. Pour donner plus de splendeur à la décoration, M. Debret a fait de ses colonnes ioniques un ordre corinthien, en y ajoutant à la naissance du fût des feuilles d'acanthe. L'ordonnance a vingt-six pieds de hauteur, y compris l'entablement. La hauteur totale de la salle est de soixante-trois pieds.

Une partie retranchée du parterre, un peu plus élevée, forme au fond de la salle un amphithéâtre. Des loges de rez-de-chaussée occupent les deux côtés du parterre. Elles sont seulement séparées à hauteur d'appui. Les premières loges forment le stylobate de l'ordonnance; deux rangs sont compris dans la hauteur de l'ordre. Les quatrièmes sont au-dessus de l'entablement, et forment, dans la partie du fond, un vaste amphithéâtre, capable de contenir deux cents spectateurs.

Les banquettes du parterre sont convenablement espacées, et le public y est fort à son aise. L'orchestre est partagé en stalles. Les premières

loges sont décorées de bas-reliefs en pâte dorée sur un fond blanc ; les trois rangs supérieurs sont également fort riches. Toutes ces loges sont séparées à hauteur d'appui ; elles sont spacieuses, on y est assis commodément. Quarante et une loges forment le pourtour de chaque rang, non compris l'avant-scène.

Des arcs surbaissés portent la coupole, habilement peinte par M. Ciceri.

Le plan tout à fait circulaire de cette salle la rend d'un coup d'œil fort agréable. Si l'on n'y voit pas également bien de toutes les parties de la salle, les lois de l'acoustique ont été si habilement étudiées qu'on y entend de partout : c'est une des salles les plus sonores et les plus favorables à l'expression musicale qui aient été construites ; et quels que soient les reproches qu'on puisse faire à ce monument, dans son intérieur, c'est le plus élégant, le plus majestueux de tous ceux qui ont été construits en France. Quelques salles d'Italie sont plus vastes, aucune n'est plus propre à la représentation d'un opéra.

Depuis quelques années la mode s'est introduite d'orner les loges louées à l'année par quelques riches particuliers : du moment que ce luxe ne nuit pas à l'ensemble de l'aspect et à l'ordon-

nance générale, c'est un ridicule sans conséquence. Il faut bien laisser aux gens heureux la liberté que nous réclamons pour ceux qui souffrent.

THÉATRE DE L'ODÉON.

Après l'incendie de 1818, on confia à M. Baraguey, architecte de la chambre des pairs, le soin de restaurer le théâtre de l'Odéon. Cet architecte s'éloigna peu du dessin primitif. La disposition générale du vestibule, des grands escaliers et du foyer, a été conservée; seulement on a ajouté au deuxième étage du foyer et à l'aplomb des colonnes huit cariatides dorées.

La salle, mesurée à nu des premières, a cinquante-six pieds de long sur quarante-sept de large. L'avant-scène, qui a trente-neuf pieds d'ouverture, occupe un segment de l'ellipse, dans lequel cependant le théâtre n'avance que de deux pieds : l'orchestre prend le surplus. Le plafond est construit en voliges sur champ; les intervalles sont remplis par une toile recouverte de sept à huit épaisseurs de papier, sur lesquelles a été posée la toile qui a reçu les sujets de peinture.

Une décoration toute récente a rendu cette

salle une des plus belles de Paris. C'est aussi celle où les nombreuses issues rendent la sortie des spectateurs la plus facile et la plus prompte en cas d'incendie.

THÉATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN.

L'architecte Lenoir, qui construisit ce théâtre pour l'opéra, y mit tant d'activité, qu'il fut, malgré l'immensité des travaux à faire, composé, bâti et décoré en soixante-quinze jours. Dans l'origine, la salle offrait, au plan des premières loges, un cercle de quarante-cinq degrés de diamètre, coupé par l'avant-scène. Cette forme circulaire régnait jusqu'aux quatrièmes loges, au-dessus desquelles la salle se terminait par un carré long, à pans coupés. Aux trois quarts de leur profondeur s'élevaient des faisceaux de piques, liés par des écharpes et surmontés de casques d'or avec panaches. Ces espèces de colonnes, entre lesquelles les troisièmes loges formaient des balcons isolés et saillants, supportaient les quatrièmes. On y avait formé un vaste amphithéâtre et pratiqué un cinquième rang de loges dans la voussure. La décoration, toute militaire, était plus brillante que bien appropriée à un théâtre consacré à la musique.

La scène a trente-six pieds d'ouverture, et le théâtre soixante-douze pieds de profondeur sur quarante-huit de largeur. Sous l'orchestre est un grand réservoir voûté, d'où deux corps de pompe peuvent porter l'eau à tous les étages et même sur les combles.

Les changements exécutés en 1802 consistaient en cinq balcons circulaires, dont le plus élevé était divisé en petites loges. Aujourd'hui la disposition intérieure de Lenoir est changée plutôt dans ses détails que dans l'ensemble. La salle forme un cercle auquel la scène est tangente. Quatre étages de galeries ou balcons circulaires, en retraite les uns des autres d'une demi-largeur, viennent tous, par des courbes différentes, se raccorder à l'avant-scène. Les deux premiers ont chacun un rang de loges, dont celles du fond de la salle sont séparées par des cloisons entières, et celles des côtés par des cloisons à hauteur d'appui.

La coupe de cette salle est heureuse; son élévation modérée et la belle ouverture de la scène font qu'il y a peu de places perdues. Il existe au parterre un écho très-désagréable : malgré tout, ce vaste théâtre est, de tous ceux qui sont consacrés aux classes ouvrières, celui qui convienne le mieux aux pièces à grand spectacle.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

Le théâtre des Variétés a été bâti en 1807 par M. Cellerier, architecte, qui, bien que gêné par la disposition du terrain, est parvenu à construire la plus jolie salle de Paris. Sur une plus vaste échelle, en suivant les plans de cet architecte, on réaliserait aujourd'hui une salle modèle.

Le rez-de-chaussée offre un grand vestibule. Le foyer, élégamment orné, s'ouvre par trois grandes croisées sur le péristyle extérieur ou la *loggia*. La salle, à peu près circulaire, se lie au théâtre par une suite de courbes élégantes, très-bien combinées, pour donner à tous les spectateurs la vue de la scène; les loges sont bien séparées. Douze à treize cents spectateurs peuvent y tenir à l'aise. Les corridors sont suffisamment larges, et, de toutes les petites salles, c'est celle où le public se trouve le plus commodément assis, et celle où la sortie s'effectue sans encombrement.

THÉATRE DU GYMNASE-DRAMATIQUE.

Ce théâtre a été bâti en 1820, sur un terrain qui avait fait partie des fossés de l'enceinte de

Paris, élevée en 1631. L'édifice forme un trapézoïde ou quadrilatère irrégulier de cent seize pieds de long, sur cinquante-neuf de façade. Le plan de la salle offre un arc un peu plus grand qu'une demi-circonférence, raccordé à la scène par deux parties droites, qui continuent le rétrécissement, et s'appuie au mur de séparation du théâtre.

L'élévation de cette salle est de quarante-deux pieds, et dans cette hauteur on a placé cinq rangs de loges et deux galeries. Aussi y voit-on fort mal de partout; c'est une des salles les plus incommodes de Paris; elle est trop petite pour la hauteur, mais elle est avantageuse à la voix et à la musique.

Ce théâtre est le premier qui ait adopté un ventilateur.

THÉATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE.

La coupe de la salle de l'Ambigu-Comique est une imitation de celle des Variétés. Cependant, le trop grand espace qui règne entre les colonnes qui supportent la troisième galerie et l'amphithéâtre nuit beaucoup à son effet. Pour les théâtres destinés aux classes populaires, c'est un

avantage immense d'avoir le parterre au rez-de-chaussée. Celui-ci, quoiqu'il forme sur le boulevard une longue construction, pèche sous le rapport des dégagements. L'architecte s'est trouvé gêné par le terrain trop étroit pour sa longueur ; il en est résulté une façade mesquine et une salle peu commode pour la circulation dans les corridors, et pour l'entrée comme pour la sortie des spectateurs ; il s'y trouve des places de souffrance dans la partie voisine des loges d'avant-scène: c'est un défaut que n'a point la salle des Variétés.

L'aspect actuel de la salle de ce théâtre est pauvre et triste comme le drame qu'on y vient voir. On ne sent rien là qui relève le peuple de sa condition sociale et de ses habitudes grossières. A la rigueur, à voir l'extérieur de ce théâtre, on pourrait se faire une idée avantageuse de la sollicitude du pouvoir pour les amusements des classes ouvrières; mais dès qu'on pénètre dans l'intérieur, cette illusion cesse pour faire place à une impression qui serre le cœur ; tous les sens sont douloureusement affectés dans cette enceinte, soit que nous soyons occupés du spectacle de la salle ou de celui de la scène. Le foyer lui-même, qui fut gracieux dans l'origine, perd aujourd'hui sa décoration, et presque sa

forme, dans l'obscurité qui y règne : une cheminée sans feu, un lustre sans lumières, enfin tout est misérable, tout contriste le spectateur, tout l'éloigne de ce théâtre sans vie.

CIRQUE-OLYMPIQUE.

Depuis que l'administration du Cirque-Olympique a le privilége de ses exercices équestres aux Champs Élysées, pendant l'été, le Cirque n'est plus qu'un théâtre ordinaire pendant la saison la plus profitable aux entreprises théâtrales : il faut regretter que le pouvoir ne contraigne pas les entrepreneurs à se renfermer dans les conditions spéciales de leur privilége, et nous nous étonnons que les administrateurs des théâtres de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu-Comique et de la Gaieté, n'aient pas réclamé à ce sujet.

Le Cirque-Olympique devrait nous rappeler les jeux de l'antiquité : c'est là que les bêtes féroces pourraient être offertes aux spectateurs, dans des drames où leur présence serait motivée. Avec l'arène et MM. Van Amburg et Carter, comment n'a-t-on point dramatisé le poëme des martyrs de M. de Châteaubriand ? Comment n'a-t-on pas songé à nous donner le spectacle terrible

et touchant de la fermeté des confesseurs? il y aurait là une force d'impression plus en rapport avec nous que celle qui s'exerce par tous les sujets bibliques mis à la scène; ce ne serait plus là seulement une page historique pleine d'intérêt sans doute pour les juifs du quartier, mais un haut enseignement pour les chrétiens sceptiques de notre époque, mais un spectacle où les pères de famille conduiraient volontiers leurs enfants. Cependant, nous devons à la vérité de le dire, les pièces à grand spectacle et à transformation qu'on représente sur cette scène, parlent plus aux yeux qu'à l'esprit, et c'est là leur mérite.

Le théâtre, grand et commode, se prête à l'introduction des animaux. Dans le drame, les chevaux y figurent d'ordinaire; nous y avons vu des éléphants; c'est une ménagerie continuelle. La salle convient par sa forme aux exercices d'équitation pour lesquels elle fut construite; au-dessus de l'amphithéâtre du rez-de-chaussée s'élèvent ensuite des loges à hauteur d'appui, une galerie et deux autres amphithéâtres. C'est une sorte de mélange assez bien entendu du système de l'antiquité et du système moderne. La décoration actuelle a quelque chose de mauresque qui s'allie assez bien avec le style de l'édifice. L'arène se transforme en parterre;

on y voit bien de partout, mais la voix de l'acteur se perd dans les cavités des amphithéâtres et des loges, sans être réfléchie; aussi y produit-elle peu d'effet. Cependant, en somme, les spectacles du Cirque-Olympique méritent d'être bien accueillis du public.

THÉATRE DES FOLIES DRAMATIQUES.

Ce théâtre, qui occupe l'ancien emplacement de l'Ambigu-Comique, en a conservé la façade. Un long vestibule sombre et nu conduit à la salle assez bien coupée, et qui mériterait une décoration propre à en faire ressortir le plan. Mais c'est encore un de ces théâtres qui se maintiennent dans leur crasse originelle. Nous souhaitons à celui-ci un badigeonnage.

THÉATRE DE LA GAIETÉ.

De tous les théâtres du boulevard, depuis et y compris celui de la Porte Saint-Martin, c'est la *Gaieté* qui a le plus constamment soutenu sa réputation fondée par Nicolet. La salle, sortie des cendres de l'incendie de 1835, a la forme et une partie des avantages et des inconvénients de celle

de l'Ambigu; elle se montre aux regards avec une décoration fraîche, qui, du moins, ne prédispose pas défavorablement l'esprit du spectateur. Ce n'est pas qu'il faille approuver cette décoration lourde et confuse, trop surchargée d'ornements, mais ce défaut est préférable au défaut contraire.

Cette salle est mieux entendue que celle de l'Ambigu, quant aux balcons et aux parties qui avoisinent l'avant-scène. Cependant l'entrée de l'orchestre est difficile et incommode; l'ancienne distribution n'offrait pas cet inconvénient.

Le théâtre est vaste et bien disposé; les dessous y sont profonds: on peut aisément y faire jouer les machines; mais il s'en faut de beaucoup que l'administration présente soit arrivée au degré de perfectionnement que l'ancienne avait effectué par la mise en scène de la célèbre féerie du *Pied de Mouton*.

LE THÉATRE DES FUNAMBULES ET AUTRES.

La salle des Funambules présente encore le modèle des anciennes salles, qui se composaient de deux lignes parallèles arrondies par le fond. Celle

de madame Saqui est plus moderne, et le petit Lazari n'est qu'une grande chambre.

LE THÉATRE DE LA PORTE SAINT-ANTOINE.

La salle de la Porte Saint-Antoine est bien entendue; l'architecte a tiré tout le parti possible du terrain; l'amphithéâtre surtout, vaste et aéré, mérite des éloges : il n'y manque qu'un public.

Le théâtre n'a pas assez de profondeur; on n'y peut guère représenter des pièces à grand spectacle.

THÉATRE SAINT-MARCEL.

Passons le pont d'Austerlitz pour visiter le théâtre dont on a doté le quartier de la rue de l'Oursine et des Gobelins.

La rue Pascal, dans laquelle se trouve la salle du douzième arrondissement, est large et pourrait contenir sans embarras toutes les voitures qui affluent d'ordinaire à l'Opéra italien; mais nulle encore n'a peut-être stationné sur cet espace commode, et les artisans du faubourg ne sont pas réveillés par le bruit des chevaux à la sortie du spectacle.

Offrir aux habitants de ce quartier éloigné les distractions d'un théâtre, serait une heureuse idée de l'autorité, si l'exploitation en était faite dans le sens moral de l'enseignement, par le moyen dramatique, ainsi que nous l'entendons. Ce n'est pas que nous ayons aucun reproche à faire à cet égard, mais nous n'avons pas encore appris qu'un succès populaire ait donné raison à l'autorité et à l'administration de ce théâtre : espérons.

Quant à la salle, elle manque d'élégance; elle est trop élevée pour sa largeur; puisqu'on avait du terrain, on pouvait faire mieux. Pourquoi surtout, dans le quartier où l'aristocratie ne va pas se nicher, ne pas avoir construit un vaste amphithéâtre, avec un parterre pour première place? c'était le cas ou jamais de nous donner une copie d'un théâtre antique : il fallait imiter le petit théâtre couvert de Pompéia, et peut-être cet essai eût-il été lui-même le germe d'une amélioration dans la distribution intérieure de nos grandes salles.

THÉATRE DU LUXEMBOURG.

La salle de Bobinot est aujourd'hui une jolie petite salle, convenant à merveille au public qui

s'y porte : un parterre, un orchestre et deux rangs de galerie, avec un amphithéâtre à la dernière, que faut-il de plus pour un spectacle à bon marché ? Dans les mauvais jours, les gens laborieux du quartier peuvent aller là se distraire avec un drame bien noir et un vaudeville bien gai. On leur donnera même, dans l'occasion, le *Don Carlos* de Schiller, qu'ils ne comprendront guère, mais qu'importe ? les impressions qu'ils reçoivent au contact de l'art dramatique, tout informe qu'il y soit là d'ordinaire, valent mieux que les habitudes des cabarets de la barrière du Maine.

THÉATRE DU PANTHÉON.

Cette salle n'est ni belle ni bonne; sa forme est disgracieuse, parce qu'elle est plus longue que large; il n'y a que des drames intéressants et bien faits qui puissent remédier à ce défaut. Quant au théâtre, il est vaste et commode.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

La salle Ventadour fut reconstruite pour l'Opéra-Comique quand le théâtre Feydeau dut être détruit. L'emplacement du nouveau théâtre con-

venait peu, parce que les abords en sont difficiles. Cependant on éleva à grands frais un vaste monument en pierres de taille, dans la forme d'un carré long, avec un passage voûté pour les voitures. L'aspect était imposant; on parlait de la beauté de la salle, faite à peu près sur le modèle du théâtre qu'on quittait; on était impatient de jouir d'un spectacle de prédilection à Paris; mais quand on essaya le local, on le trouva sourd et muet : la voix des chanteurs s'y perdait sans produire le moindre effet, et pour remédier à ce vice, on avança le proscenium du théâtre d'une manière disproportionnée, au point qu'il dépassait presque les loges d'avant-scène. Certes, ce n'est pas à cette circonstance qu'il faut attribuer le peu de succès qu'obtint l'administration de l'Opéra-Comique dans cette nouvelle salle; les causes en étaient ailleurs. Quoi qu'il en soit, après avoir fait une tentative pour y rappeler le public avec un drame de M. Alexandre Dumas, *Thérésa*, on fut obligé de suspendre les représentations jusqu'au jour où les Italiens, sans asile, après l'incendie de la salle Favart, vinrent s'y faire entendre.

Dans l'intervalle, le local servit aux concerts historiques de M. Fétis, à des bals de souscrip-

tion : l'élégance du foyer se prêtait à ces sortes de solennités.

En s'ouvrant sous un nouveau nom, la salle Ventadour a subi d'heureuses transformations. On l'a baissée d'un rang de loges, on l'a décorée avec beaucoup de richesse dans le style du siècle de Louis XV, qui n'est certainement pas celui d'une renaissance; mais la mode est une entrave pour la logique : on peut s'appeler Chrysostôme sans être éloquent pour ça. Enfin, telle qu'on l'a faite aujourd'hui, la salle Ventadour est une des belles salles de Paris. Quant à l'acoustique, on y entend toujours assez les vers qu'on y débite; disons cependant qu'elle a gagné sous le rapport de la sonorité, et qu'on y voit généralement bien de toutes parts. Le plan actuel est, sans contredit, préférable au premier.

Quoique ce théâtre fût dégagé de toutes parts comme celui de l'Odéon, l'architecte n'y a pas ménagé assez d'issues pour l'évacuation de la salle, et le double escalier qui conduit du vestibule aux loges est plus solennel que commode : c'est un tort. Puisqu'on ne suit pour la construction d'un théâtre d'autres lois que celles de la fantaisie, on devrait profiter de cette liberté pour la

faire tourner entièrement à l'avantage du public.

THÉATRE DE LA BOURSE.

La façade de ce théâtre est mesquine; cependant l'espace existait quand on la construisit : on pouvait la combiner de manière à orner le coin de la place de la Bourse, et à faire un point de vue à la rue Vivienne. Le terrain manquait plutôt de profondeur. La salle est dans des proportions suffisantes au genre pour lequel elle a été élevée, et auquel elle doit être nécessairement rendue. L'Opéra-Comique s'y trouvait à l'étroit, le Vaudeville y aura ses coudées franches, surtout en quittant la petite salle du Café-spectacle du boulevard Bonne-Nouvelle, où il s'est provisoirement établi.

La décoration actuelle de la salle de la Bourse est surchargée d'ornements, et la distribution, par une singularité remarquable, y est plus favorable aux petites places qu'aux places d'un prix élevé. La deuxième galerie et l'amphithéâtre y sont plus commodes que les premières loges, étroites et resserrées. L'orchestre, le parterre et les loges du rez-de-chaussée sont les meilleures places; celles du balcon et de la première galerie

y manquent d'espace. En général, on y voit bien, et la voix de madame Damoreau-Cinti, toute faible qu'elle soit, y produit tout l'effet qu'on peut attendre des finesses exquises de son admirable méthode.

Ce théâtre manque de dégagements; ses escaliers sont rudes à monter, surtout ceux des vestibules; l'entrée donne sur le flanc de la salle; il faut tourner pour en chercher le côté droit, ce qui trouble parfois la représentation; c'est un défaut qu'on n'a pu éviter. Le foyer est grand; mais les quatre colonnes qui en supportent le plafond sont d'une telle dimension, qu'elles nuisent à toutes les proportions de ce théâtre.

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL.

Il était bien difficile de faire une salle de spectacle dans l'espace offert par l'épaisseur des arcades du Palais-Royal, entre le jardin et la rue; cependant la difficulté avait été vaincue à moitié avant la révolution, et en 1790, par mademoiselle Montansier, pour y jouer la tragédie, l'opéra et la farce. Mais à cette époque, un parterre et deux rangs de galeries parallèles, arrondies par le fond, formaient une salle, ainsi qu'on peut le voir à

celle des Funambules; le théâtre où joue le Pierrot Debureau retrace l'image de celui où Brunet illustra les Jocrisses et les Cadet Roussel.

Aujourd'hui le problème a trouvé son entière solution. M. de Querchy a fait, dans ce petit espace, une salle d'une forme gracieuse, et cette salle contient beaucoup de spectateurs, sans qu'on y soit par trop les uns sur les autres. Certes, il faut y mettre un peu de bonne volonté; il faut se baisser et serrer les coudes dans les couloirs; il faut surtout rire en dedans et ne pas trop se dilater: mais tout est facile avec un public de bonne composition. Sans songer à faire son testament, on consent à s'emboîter dans ce joli bouge, selon l'expression des soldats à l'exercice; et comme au temps où les personnages historiques de la révolution venaient rire aux calembours de Brunet, on remplit chaque soir ce lieu de digestion et de refuge contre l'ondée.

Le foyer, autrefois célèbre comme lieu de prostitution, peut être offert aux yeux les plus innocents; mais en revanche, il faut que les chastes oreilles se ferment quelquefois aux intentions égrillardes et à la morale lubrique du répertoire.

THÉATRE DES JEUNES ÉLÈVES ET GYMNASE ENFANTIN.

Des deux salles destinées aux *enfants bien sages*, la première, celle du passage Choiseul, est, sur un petit modèle, l'imitation d'un vrai théâtre. M. Comte, propriétaire et directeur, l'a décorée de rébus, afin d'occuper l'esprit des parents. La seconde, celle du passage de l'Opéra, est moins jolie, mais moins prétentieuse. A Paris, on le voit, l'éducation, dès le premier âge, commence avec le théâtre : certes, c'est un rébus pour l'enfant; mais l'adolescent l'explique, et l'homme, durant sa vie, y viendra chercher les premières impressions qui doivent agiter ses sens. Nous ne pouvons nier le théâtre.

THÉATRE DE LA COUR AU PALAIS DES TUILERIES.

La salle de spectacle du palais des Tuileries fut construite primitivement sous Louis XIV, pour la représentation de la *Psyché* de Molière; on lui donna le nom de *salle des Machines*. Ce théâtre était abandonné, lorsque le célèbre Servandoni obtint de Louis XV la permission de donner à son

profit des spectacles de simple décoration, pour former des élèves en ce genre. L'Opéra, après le premier incendie de la salle du Palais-Royal, y fut installé, jusqu'à ce qu'on eût reconstruit cette salle. Les comédiens français y jouèrent ensuite jusqu'à l'ouverture de la salle de l'Odéon.

En 1793, la Convention nationale quitta le Manége qu'elle occupait pour venir s'installer dans le local qu'on lui avait préparé au palais des Tuileries, précisément dans l'emplacement de la salle de spectacle. Le Conseil des anciens y succéda à la Convention, et enfin, sous l'empire, ce lieu fut rendu à sa destination primitive, sur les plans de M. Fontaine. Cette salle forme, dans son plan, un carré, sur l'un des côtés duquel vient se rattacher une partie circulaire; un soubassement, régnant alentour, porte une colonnade ionique qui dessine les lignes du plan. Au-devant de la colonnade, sur le soubassement, règne un rang de loges découvertes, destinées aux spectateurs les plus distingués. Au fond, la colonnade est isolée, et la loge royale occupe trois entre-colonnements, en avant desquels se place le siége du monarque. Le parterre n'occupe que le carré du milieu.

Toute l'architecture est peinte en brèche violette, avec moulures rehaussées d'or. Les draperies sont

en vert tendre : on ne peut rien imaginer de plus riche et de meilleur goût. Cette salle peut servir pour les bals et pour les banquets de la cour.

THÉATRE DU PALAIS DE VERSAILLES.

La salle de l'Opéra, de Versailles, l'une des plus magnifiques que l'on connaisse, fut commencée en 1753, sur le projet donné à Louis XV par l'architecte Gabriel : elle fut achevée en 1770, pour les fêtes du mariage du dauphin, qui fut Louis XVI.

Le bâtiment qui contient ce théâtre a environ cent cinquante toises superficielles et cent vingt de hauteur. Les principales entrées de la salle sont aux extrémités des galeries haute et basse de la Chapelle, de sorte que la galerie d'en bas est au niveau du parquet, et celle d'en haut de plain-pied avec les grands appartements. Le foyer est fort beau et orné de sculptures et de peintures allégoriques.

La forme de la salle est un ovale tronqué dans la partie des loges, et carré dans celle de l'avant-scène, qui comprend l'orchestre et une prolongation du théâtre d'environ douze pieds. Sa longueur, depuis le fond de l'amphithéâtre jusqu'au

rideau, est de soixante-douze pieds; sa hauteur, du parquet au plafond, est de cinquante et un pieds. La partie inférieure contient le parterre, autour duquel sont de petites loges grillées et l'amphithéâtre. Au-dessus de l'amphithéâtre sont les premières loges en saillie des murs; les secondes sont moitié en encorbellement et moitié en renfoncement dans l'épaisseur du mur. Les trois loges du milieu des secondes sont grillées et destinées pour le roi. Le fond de la loge du milieu est occupé par une niche. Au-dessus de ces deux rangs de loges, en aplomb des murs, s'élève une galerie circulaire, formée par des colonnes d'ordre ionique, dont la corniche architravée se raccorde avec l'entablement de l'avant-scène. L'entre-deux des socles est rempli par une balustrade élégamment sculptée. Les peintures des plafonds représentent les amours des dieux. Le fond de cette galerie est décoré d'arcades en glaces avec des draperies nouées et retroussées. La salle est peinte en marbre vert antique, et les corniches, les bases, les chapiteaux, les modillons, les ornements, les rinceaux, les guirlandes, sont dorés en or mat.

Cette salle a été restaurée par le roi Louis-Philippe; et, dans la fête du 17 mai 1837, donnée pour l'ouverture du musée, il y eut spectacle. La

magnificence du coup d'œil de cette salle, éclairée par mille bougies et garnie de brillantes toilettes, ne peut se comparer à rien : de toutes les splendeurs de cette journée, celle du théâtre fut la plus éclatante.

IV.

DE LA POLICE EXTÉRIEURE ET INTÉRIEURE DES THÉATRES.

Il est impossible de concevoir l'état social sans une police chargée de veiller à l'ordre public, à la sûreté des citoyens, et à l'exécution des lois. Nous ne nous livrerons à aucune digression sur cette nécessité, les esprits sérieux doivent être d'accord sur une question pareille. Les ordonnances de police qui règlent la matière, suffisent à faire apprécier la législation existante relativement au théâtre ; et comme d'ailleurs cette légis-

lation sera plus tard l'objet d'un examen spécial, nous nous bornerons ici aux mesures de sûreté générales. Aucun autre fonctionnaire que les maires, leurs adjoints et les commissaires de police, et le préfet de police à Paris, n'ont juridiction sur la police des théâtres : la loi est formelle à cet égard.

Et d'abord faisons connaître l'ordonnance du 9 juin 1829, qui prescrit les conditions imposées pour le mode de construction à observer dans l'érection des salles de spectacle à Paris.

« Sur tous les côtés des salles de spectacle qui ne sont pas bordés par la voie publique, il doit être laissé un espace libre ou chemin de ronde, destiné soit à l'évacuation de la salle, soit aux approches des secours en cas d'incendie. Cet isolement ne peut jamais être moindre de trois mètres de largeur pour les salles de spectacle qui ne contiennent pas au delà de mille personnes. Pour les autres salles, la largeur est déterminée eu égard au nombre de personnes que la salle peut contenir, à la hauteur de la salle et au genre de spectacle. Le chemin de ronde doit être constamment fermé par des portes, à ses issues sur la voie publique.

« Les murs intérieurs, les murs qui séparent les loges d'acteurs et le théâtre, le mur d'avant-scène, le mur qui sépare la salle, le vestibule et les galeries, doivent être en maçonnerie.

« Les portes de communication entre les loges d'acteurs et le théâtre doivent être en fer et battantes, de manière à être constamment fermées. Le mur d'avant-scène, qui s'élève au-

dessus de la toiture, ne peut être percé que de l'ouverture de la scène, et de deux baies de communication fermées par des portes en tôle. L'ouverture de la scène doit être fermée par un rideau en fil de fer maillé de 0,02 c. au moins de maille, qui intercepte entièrement toute communication entre les parties combustibles du théâtre et de la salle, et ce rideau ne doit être soutenu que par des cordages combustibles. Les décorations fixées dans les parties supérieures de l'ouverture de l'avant-scène doivent être toujours composées de matières incombustibles.

« Tous les escaliers, les planchers de la salle et les cloisons des corridors, doivent être en matériaux incombustibles.

« Les salles de spectacle doivent être ventilées par des courants d'air pris dans les corridors, et auxquels l'ouverture au-dessus du lustre doit faire constamment appel.

« Aucun atelier ne peut être établi au-dessus du théâtre.

« Des ateliers ne peuvent être établis au-dessus de la salle que pour les peintres et les tailleurs, et sous la condition que les planchers soient carrelés et lambrissés; et dans le cas où on établirait des ateliers pour les peintres, la sorbonne doit être enfermée dans des cloisons hourdées et enduites en plâtre, plafonnée et carrelée, et fermée par une porte en tôle.

« Aucune division ne peut être faite dans les combles que pour les ateliers ci-dessus désignés.

« La couverture générale doit être supportée par une charpente en fer, et être percée par de grandes ouvertures vitrées.

« La calotte de la salle doit être en fer et plâtre, sans boiseries.

« La salle ne peut être chauffée que par des bouches de chaleur dont le foyer est dans les caves.

« Dans l'une des parties les plus élevées du mur d'avant-scène, et sous le comble, il doit être placé un appareil de

secours contre l'incendie, avec colonne en charge, au poids de laquelle il doit être ajouté une pression hydraulique assez puissante pour fournir un jet d'eau dans les parties les plus élevées du bâtiment, et la capacité de cet appareil doit être déterminée pour chaque théâtre.

« Les pompes doivent être établies au rez-de-chaussée, dans un local séparé du théâtre par des murs en maçonnerie.

« Les pompes doivent toujours être alimentées par les eaux de la ville recueillies dans des réservoirs, et par un puits, de manière à ce que les deux conduites puissent suffire au jeu des pompes établies.

« Au dehors des salles de spectacle, il doit être établi des bornes-fontaines alimentées par les eaux de la ville, et pouvant servir chacune au débit d'une pompe d'incendie. Le nombre en est déterminé par l'autorité.

« Tous les théâtres doivent avoir un magasin de décoration hors de leur enceinte, pour lequel les directeurs doivent demander une autorisation à la préfecture de police. Ces magasins doivent être établis suivant les conditions jugées nécessaires dans l'intérêt de la sûreté des habitations voisines.

« Les directeurs et constructeurs ne peuvent faire aucun magasin de décoration et accessoire sous la salle et le théâtre. Le magasin d'accessoires doit être toujours séparé du théâtre par un mur en maçonnerie.

« Il doit y avoir deux escaliers spécialement destinés au service du théâtre, et donnant issue à l'extérieur.

« Conformément à l'arrêté du gouvernement, du 10 janvier 1803, relatif à l'Opéra, personne, autre que le concierge et le garçon de caisse, ne peut occuper de logement dans les salles des théâtres, ni dans aucune partie des bâtiments qui communiquent aux salles.

« Toute infraction aux dispositions de la présente ordon-

nance donne lieu, contre les entrepreneurs et directeurs autorisés à construire et à ouvrir de nouvelles salles de spectacle dans la ville de Paris et dans la banlieue, à l'application, par l'autorité compétente, des dispositions pénales prononcées par l'article 5 de la loi des 16-24 août 1790, combinées avec les articles 606 et 607 du Code de brumaire an IV (1795), non abrogés par aucune loi postérieure; comme aussi à prononcer contre eux, par l'autorité, la fermeture desdits établissements, et à provoquer devant l'autorité supérieure la révocation des priviléges ayant autorisé l'érection desdites salles de spectacle.

On ne peut qu'applaudir à la sagesse de toutes les précautions prescrites dans cette ordonnance. Au reste, tout ce que l'expérience peut suggérer à la prévoyance, manifeste visiblement du zèle avec lequel l'autorité veille à la sûreté de la ville. L'ordonnance du 12 février 1828, qui est, comme celle que nous venons de citer, l'ouvrage de M. de Belleyme, prouve également la sollicitude de la préfecture de police. « Nul théâtre, y est-il dit, ne peut être ouvert dans la ville de Paris, ni dans l'étendue du ressort de la préfecture de police, sans que les entrepreneurs aient rempli préalablement les formalités, et se soient pourvus des autorisations voulues par les lois et décrets.

« L'ouverture d'un théâtre ne peut avoir lieu qu'après qu'il a été constaté que la salle est soli-

dement construite, que les précautions relatives aux incendies et ordonnées par l'arrêté du gouvernement, du 1er germinal an vii (21 mars 1799), ont été prises, et qu'il ne se trouve rien, sous les péristyles et vestibules, qui puisse en aucune manière gêner la circulation.

« Tout spectacle actuellement ouvert, ou qui pourrait l'être par la suite, sera fermé à l'instant si les entrepreneurs, au mépris de l'arrêté précité, négligent *un seul jour* d'entretenir les réservoirs pleins d'eau, les pompes et les agrès en état, et de surveiller les personnes qui doivent être prêtes à porter des secours.

« Les entrepreneurs de spectacle ne peuvent faire distribuer un nombre de billets excédant celui des individus que leurs salles peuvent contenir, et inscrire sur la porte des loges un nombre de places supérieur à leur capacité.

« Il est enjoint aux entrepreneurs de faire fermer exactement pendant toute la durée du spectacle, les portes de communication de la salle aux coulisses, aux foyers particuliers et aux loges des artistes, où il ne doit être admis aucune personne étrangère au service du théâtre.

« Il leur est pareillement enjoint de faire ouvrir, à la fin du spectacle, toutes les issues, pour faci-

liter la prompte sortie du public. Les battants de toutes les portes doivent s'ouvrir en dehors.

« Il est expressément défendu aux directeurs de théâtre de faire cesser l'éclairage dans l'intérieur de la salle, dans les escaliers, corridors et vestibules, avant l'entière évacuation du théâtre.

« Il est défendu d'entrer aux parterres et amphithéâtres avec des cannes, des armes ou des parapluies; dans chaque théâtre il doit y avoir, le plus à la portée des personnes qui veulent entrer dans ces parties de la salle, un lieu destiné à recevoir ces objets en dépôt.

« Il ne peut être annoncé dans l'intérieur des salles de spectacle, par les libraires ou leurs commissionnaires, d'autres ouvrages que des pièces de théâtre. Défense est faite de les jeter aux personnes qui les leur demandent.

« Il est permis à ces mêmes libraires d'annoncer et de distribuer dans l'intérieur des théâtres un bulletin du spectacle; mais ce bulletin ne doit contenir que l'annonce du spectacle du jour, et le nom des acteurs qui doivent figurer dans les pièces.

« Il est défendu de s'arrêter dans les péristyles ou vestibules servant d'entrée aux théâtres (ordonnance du 24 décembre 1769), et de sta-

tionner sur la voie publique aux abords de ces établissements.

« La vente des billets pris aux bureaux ou qui proviendraient d'une autre source, est pareillement défendue, comme gênant la circulation, compromettant l'ordre et la tranquillité publique, et donnant lieu à un nouveau genre d'escroquerie. La vente de toute contre-marque ne peut avoir lieu dans les théâtres où l'on joue plus de deux pièces, qu'après la représentation de la deuxième pièce, et dans les autres, après la représentation de la première.

« Tout individu trouvé vendant des billets de spectacle sur la voie publique, aux abords des théâtres, doit être traduit devant le commissaire de police de service, lequel dresse procès-verbal de la contravention, saisit les billets dont il est porteur, et prononce, en cas de délit, l'arrestation provisoire, ainsi que le renvoi devant les tribunaux compétents. (Ordonnance de police du 30 août 1831.)

« Il est défendu de parler et de circuler dans les corridors, pendant la représentation, de manière à troubler l'ordre. (12 février 1828.)

« Il est également défendu de troubler la tranquillité des spectateurs, soit par des clameurs,

soit par des applaudissements ou des signes d'improbation, avant que la toile soit levée, ou pendant les entr'actes.

« Aucun spectateur ne peut exiger des acteurs des chants ou des couplets de circonstance, qui ne seraient pas annoncés sur l'affiche du jour.

« Il est expressément défendu à tout acteur, même sur la demande du public, de chanter des cantates ou morceaux de musique qui ne feraient pas partie de la représentation du jour.

« Les dispositions de cette ordonnance doivent être affichées dans l'intérieur des spectacles.

« Nul ne peut avoir le chapeau sur la tête lorsque la toile est levée.

« Il ne peut y avoir pour le service public, à l'entrée des théâtres, que des commissionnaires reconnus par la police; ils portent ostensiblement une plaque de cuivre sur laquelle sont gravés le numéro de leur permission et le nom du théâtre auquel ils sont attachés. Il leur est défendu d'approcher des bureaux où l'on distribue les billets.

« Les voitures ne peuvent arriver aux différents théâtres que par les rues désignées dans les consignes. Il est expressément défendu aux cochers de quitter, sous quelque prétexte que ce

soit, les rênes de leurs chevaux, pendant que descendent ou remontent les personnes qu'ils ont amenées.

« Les voitures particulières, destinées à attendre jusqu'à la fin du spectacle, doivent se placer dans des lieux désignés à cet effet.

« A la sortie du spectacle, les voitures qui ont attendu ne peuvent se mettre en mouvement que quand la première foule est écoulée.

« Les voitures de place ne peuvent charger qu'après le défilé des autres voitures.

« Aucune voiture ne doit aller plus vite qu'au pas et sur une seule file, jusqu'à ce qu'elle soit sortie des rues environnant le spectacle.

« Il y a dans chaque théâtre un commissaire de police chargé de la surveillance générale; une place convenablement située doit lui être assignée dans l'intérieur. Il doit y être en costume; les officiers de paix qui lui sont envoyés, pour le seconder et faire exécuter ses ordres, doivent avoir aussi la marque distinctive de leurs fonctions.

« Il doit y avoir dans chaque théâtre un corps de garde et un bureau pour les officiers de police.

« Il ne peut y avoir pour les théâtres qu'une garde extérieure (loi du 19 janvier 1791). Elle

est spécialement chargée du maintien de l'ordre et de la libre circulation au dehors et du placement des voitures (idem).

« La garde ne pénètre dans l'intérieur des salles que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition du commissaire de police (idem).

« Tout particulier est tenu d'obéir provisoirement à l'officier de police. En conséquence, tout particulier invité ou sommé par lui de sortir de l'intérieur de la salle, doit se rendre sur-le-champ au bureau de police pour y donner les explications qui pourraient lui être demandées.

« Tout individu arrêté, soit à la porte du théâtre, soit dans l'intérieur de la salle, doit être conduit devant le commissaire de police, qui *seul* peut prononcer son renvoi devant l'autorité compétente, ou provisoirement sa mise en liberté.

« Il est pris envers les contrevenants telle mesure de police administrative qu'il appartient, sans préjudice des poursuites à exercer contre eux devant les tribunaux.

« La présente ordonnance (12 février 1828) doit être affichée particulièrement à l'extérieur et à l'intérieur des théâtres.

« Il est fait défense expresse à tout directeur de théâtre d'introduire, sous quelque prétexte que ce soit, dans l'intérieur des salles, aucun spectateur avant l'ouverture des bureaux de distribution de billets; il est également défendu de laisser entrer les spectateurs par toute autre porte que celle d'entrée ouverte au public (Ordonnance de police du 26 décembre 1832).

« Avant l'ouverture des portes du public, les commissaires de police de surveillance dans les théâtres doivent vérifier si des spectateurs ont été introduits dans l'intérieur des salles, contrairement à la prohibition faisant l'objet de l'article qui précède.

« Toute infraction aux dispositions de l'article 1er de la présente ordonnance est constatée par des procès-verbaux qui sont transmis aux tribunaux compétents, sans préjudice du droit de faire évacuer la salle, si l'autorité le juge nécessaire, dans un intérêt d'ordre public.

« La présente ordonnance doit être affichée à l'extérieur et dans l'intérieur des théâtres de Paris, et être également notifiée officiellement à chaque directeur. »

Cette dernière ordonnance fut motivée par la première représentation d'un ouvrage de M. Vic-

tor Hugo (*le Roi s'amuse*), sur le Théâtre-Français. L'auteur avait distribué à l'avance un si grand nombre de billets, que, dès quatre heures, le parterre et toutes les places non numérotées avaient été envahies. Cette foule, composée de jeunes gens, se porta, dans son oisiveté, jusqu'au lever du rideau, à tant d'excès, que l'autorité voulut prévenir un nouvel abus de ce genre. Cependant M. Victor Hugo est coutumier du fait; quand il donne une nouvelle pièce à quelque théâtre, il a stipulé à l'avance avec l'administration, que la totalité de la salle lui appartiendrait exclusivement pour les trois premières représentations. Malgré ces prudentes précautions, ses drames ne sont pas toujours bien traités, et on les siffle quand même.

Suivant l'ordonnance de police du 15 février 1834, les théâtres de Paris et de la banlieue doivent être fermés en tout temps à onze heures du soir, sauf les cas de représentations extraordinaires ou à bénéfice, où il peut être dérogé à cette disposition par le préfet de police. Les directeurs doivent, dans ce cas, lui adresser une demande, au moins quarante-huit heures à l'avance. Mais on ne tient pas rigoureusement la main à l'exécution de cette ordonnance. Les petites concessions

de l'autorité sont d'ailleurs un moyen d'échange pour obtenir, de la part des directeurs, des complaisances dans certains cas.

Pour donner une idée complète des soins et des prévoyances de la police à l'égard des spectacles, nous croyons devoir ajouter ici la consigne générale de la garde municipale :

« Les hommes de service aux théâtres doivent s'y rendre une heure avant l'ouverture des bureaux; ils sont entièrement à la disposition de MM. les commissaires de police et officiers de paix de service près de chaque théâtre, qui sont spécialement chargés du maintien de l'ordre.

« Les mesures d'ordre à l'extérieur des théâtres sont prescrites par MM. les commissaires de police, ou, à leur défaut, par MM. les officiers de paix. Dès le moment que les queues commencent à se former, des hommes de garde, en nombre suffisant, y sont placés pour y maintenir l'ordre.

« Tout garde requis par MM. les commissaires de police ou officiers de paix, soit par les directeurs ou employés supérieurs des théâtres, en prévient sur-le-champ son chef de poste, excepté au cas d'urgence, où il obéit de suite.

« MM. les directeurs ou employés supérieurs des théâtres ne doivent pas permettre que les gardes ou les sous-officiers de service s'introduisent pendant les représentations dans les loges des quatrièmes ou à toute autre place, recommandation expresse étant faite à tout garde de ne pénétrer dans l'intérieur des salles que sur la réquisition de MM. les commissaires de police ou officiers de paix.

« Tout individu arrêté par un sous-officier ou garde doit

être conduit devant le chef du poste, et remis ensuite à la disposition du commissaire de police, ou, à son défaut, à celle de l'officier de paix de service au théâtre.

« Il est instamment recommandé aux hommes de garde d'apporter, dans l'exécution des ordres qui leur sont donnés, du sang-froid, de la fermeté et de la prudence, et de toujours chercher à concilier la rigueur de leur consigne avec la modération qu'elle réclame.

« En cas d'incendie, de tumulte ou de rassemblement pouvant compromettre la tranquillité publique, soit au théâtre, soit dans les environs, la garde prend sur-le-champ les armes et se tient prête à obtempérer aux réquisitions qui peuvent lui être faites par MM. les commissaires de police de service, ou à agir sous le commandement du chef de la troupe en cas de circonstances extraordinaires.

« Les gardes de police aux théâtres étant exclusivement destinées au service du théâtre où elles se trouvent, elles ne peuvent en être distraites, à moins d'urgence et par un ordre émané du préfet de police ou des agents de la force publique; dans ce cas même, elles ne doivent jamais être distraites en totalité.

« Les gardes de service n'ont aucun contrôle ni aucune surveillance à exercer sur les billets d'entrée aux spectacles; ils ne doivent pas non plus examiner les droits des personnes qui réclament leur entrée, à quelque titre que ce soit.

« Il leur est également défendu de mettre le bonnet de police et de fumer, même sous le vestibule et le péristyle du théâtre, pendant tout le temps du service.

« Les chefs de poste ni les gardes ne peuvent intervenir dans les querelles qui s'élèvent autour d'eux, que sur la réquisition de MM. les commissaires de police ou officiers de paix.

« Toute insulte envers les militaires de service près les

théâtres, tout acte de rébellion aux ordres et consignes qu'ils sont chargés de faire exécuter, donne lieu immédiatement à l'arrestation de l'individu qui s'en est rendu coupable. L'individu arrêté est conduit au bureau de police du théâtre.

« Les chefs de poste doivent envoyer le lendemain matin de bonne heure, au colonel commandant, le rapport des événements qui ont eu lieu pendant leur service; ils signalent les abus qu'ils ont reconnus, font connaître les fautes commises par les hommes de garde, et détaillent les objets à fournir ou à réparer dans le corps de garde. Ils ont le soin de signaler les gardes qui ont manqué à l'effectif commandé. Ils présentent chaque jour leur rapport à l'administration du théâtre, qui y inscrit ses observations et ses réclamations, si elle en a à faire, et qui, dans le cas contraire, se borne à le signer.

« Le chef de poste à chaque théâtre doit réunir la troupe au commencement du dernier acte, faire appeler l'officier de paix, ou, en son absence, le commissaire de police de service, pour recevoir de lui les consignes relatives au bon ordre pendant la sortie du public et le défilé des voitures, et placer les factionnaires conjointement avec cet officier de paix.

« Aucun factionnaire en vedette ne peut être relevé qu'après l'entière évacuation de la salle, ni abandonner son poste sous aucun prétexte.

« Quand la salle est évacuée et le défilé des voitures entièrement terminé, le chef du poste reconduit en ordre sa troupe au quartier, et fait patrouille en suivant l'itinéraire qui lui a été tracé.

« MM. les officiers de ronde surveillent l'exécution de la présente consigne, dont les chefs de poste sont responsables. »

V.

DU PUBLIC.

Pourquoi des théâtres, des auteurs et des acteurs? pour satisfaire au besoin d'émotions de cette foule d'individus, en apparence étrangers les uns aux autres, qui se heurtent et qui se réunissent ensuite sous le nom de public, dans une même espérance, pour un même but, avec une seule âme et souvent une seule volonté.

C'est quelque chose d'imposant que l'aspect d'une salle de spectacle bien garnie, de cet être aux

milliers de têtes, d'yeux et de bras, qui, silencieux, immobile, inspire au philosophe une impression de crainte et d'orgueil, de terreur et de solennité, qui rappelle à l'artiste son devoir, qui fait comprendre à l'un et à l'autre la puissance du sentiment dans les arts et dans les sciences; qui leur fournit l'occasion de méditer et de se convaincre de ce qu'ils savent de l'être individuel, afin d'en faire une application sur l'être collectif. Comment les hommes à qui la direction des peuples est confiée ne sont-ils pas toujours là, attentifs, au contact de cette foule, chaque fois qu'une occasion se présente d'être en rapport avec elle, pour étudier ses sympathies, ses besoins, par l'effet des impressions nouvelles. Mais les gouvernants n'obéissent qu'aux lois de l'égoïsme; ils ne voient qu'à travers les nuages de l'encens dont on les entoure; ils ne sentent que d'après leurs propres besoins, si promptement satisfaits; ils n'examinent les flots populaires qu'avec la pensée de les contenir dans un lit profond. Ils ne savent pas qu'il en est de la foule comme du Nil, qui féconde les champs où débordent ses eaux.

Si l'homme d'État doit connaître le peuple et l'observer dans ses travaux et dans ses plaisirs, l'écrivain doit se souvenir qu'il est le conseiller

de l'homme d'État, le défenseur du peuple, son guide, son ami, en un mot son précepteur. Dans un théâtre, le public appartient à l'auteur dramatique; à lui la gloire de faire répandre des larmes, d'exciter dans l'âme de nobles sentiments, de réveiller les sympathies généreuses, d'entretenir l'amour du but commun, en un mot, de continuer la fonction sacerdotale en vertu du sentiment religieux ou social : ces deux mots sont synonymes. Mais à lui la honte s'il se borne à développer le germe des passions, s'il tend à dissoudre ce lien religieux qui réunit les citoyens; si, par les conseils de l'égoïsme, si, par les tableaux voluptueux d'un sensualisme tout matériel, si, par les frivolités d'un esprit inutile, il vient détruire ou corrompre la foi politique qui remplace la foi religieuse; s'il fausse la morale, c'est-à-dire l'intérêt de tous, pour y substituer l'intérêt particulier, c'est-à-dire l'immoralité civile. L'homme, dans la faiblesse de son isolement, a des opinions, une volonté qui va souvent jusqu'à l'obstination : despote pour les siens, son œil est sec, son air est impérieux, sa parole est incisive, son cœur est froid et sourd. Mais confondu avec ses semblables, formant l'être collectif, perdu dans la foule, il est faible comme un enfant, un mot l'é-

meut, son cœur bat avec le cœur des autres, ou, pour mieux dire, il n'y a plus qu'un seul cœur. Le moindre cri l'exalte pour l'innocence, il n'a plus de volonté personnelle, son opinion cède à l'impression générale; il s'indigne, il pleure, il tressaille, il rit par commotion. L'individu peut avoir des vices, le public n'admet que des vertus. L'artisan isolé, seul avec lui-même, est ignorant; groupé avec les autres, il comprend les beautés qui étonnent la pensée du philosophe, et les délicatesses du langage comme celles du sentiment: il n'y a pas de métaphysique ardue pour l'intelligence d'un parterre. L'homme du peuple, brutal et grossier dans son bouge, ne souffre rien qui blesse les convenances et la droiture du savoir-vivre, quand il est assis à côté d'un autre homme; il ne veut rougir devant personne: le mal qu'il conçoit, qu'il exécute même de sang-froid à part lui, il le siffle impitoyablement quand on le présente à ses regards; non qu'il veuille être adulé, mais parce qu'au sein de la foule, l'esprit de Dieu, l'esprit social, se manifeste; et si le nombre fait la force physique, l'union fait la force morale qui sait tout sentir et triompher de tout.

On le comprend donc, ce qui donne au théâtre un si grand ascendant sur le public, c'est que

pour un moment il a triomphé de l'égoïsme inhérent à la nature humaine, c'est qu'il fait de ce public un homme social selon la plus noble des facultés, c'est qu'il lui fait obéir à l'instinct par lequel la Providence pousse dans la voie qui mène au but.

Si l'homme s'efface dans la foule, les individus qui la composent lui donnent une puissance d'investigation et d'assimilation qui dépend de l'instruction où le plus grand nombre d'entre eux sont arrivés. La foule a ses degrés de hiérarchie intellectuelle; le public n'est pas partout le même, quoiqu'il soit sous l'empire des mêmes lois physiologiques. Il y a donc à l'étudier dans les diverses agglomérations qui le différencient, un grand intérêt philosophique. Après avoir analysé les genres du drame, après avoir examiné les théâtres où ils se manifestent tous individuellement, nous pensons que l'analyse et l'examen du public, par la manière dont on en use à son égard pour ses plaisirs, doivent nous faire avancer vers le but que nous nous sommes proposé.

DISTRIBUTION DES BILLETS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER.

La France est certainement la nation qui attache le plus d'importance aux jeux scéniques, et ce n'est pas à tort qu'on nomme Paris l'Athènes de la société moderne. Nos mœurs se sont sensiblement améliorées, du moins quant à l'extérieur, quoique nous ne soyons pas encore arrivés à l'état de l'Angleterre, pays où l'empereur Alexandre, pendant sa visite de 1814, s'étonnait de ne pas voir le peuple, c'est-à-dire, les haillons. L'adoption récente de la blouse bleue par le plus grand nombre des artisans, sera longtemps chez nous un

signe de l'inégalité des conditions, la livrée volontaire du travail. Cependant notre perfectionnement social ne s'est pas manifesté en raison des besoins, ni sur certains points d'après l'incommodité signalée pourtant chaque jour à la foule. Nous voulons seulement parler ici de la distribution des billets d'entrée dans nos théâtres.

Il n'y a pas de peuple qui ait de lui-même une opinion plus avantageuse que le peuple français. Nous pensons qu'il est autorisé dans l'indolence de sa satisfaction, moins par savoir que par sentiment, plus par ce qu'il peut et par ce qu'il fait dans l'occasion que par l'effet de la persévérance de sa volonté. Il supporte le temps qui vient avec une insouciance toute philosophique; il tolère l'abus jusqu'à la résignation la plus chrétienne; comme le boa, replié sur lui-même, il dort sa vie ordinaire jusqu'au jour où la loi de sa nature lui fait briser un trône dans les étreintes de ses anneaux, pour dévorer une famille royale et quelques autres hors-d'œuvre, pour se délasser de son repos séculaire. Dans sa somnolence habituelle, il n'y a pas d'être plus indifférent aux améliorations physiques, il les repousse même; il suit la routine, et s'il n'y avait pas une idée morale attachée aux machines à vapeur et aux chemins de



fer, il s'accommoderait encore de la lenteur des coches d'eau et des turgotines, aussi bien qu'il se bat toujours chaque soir pour pénétrer dans un théâtre, quand il lui serait si facile d'adopter l'usage des pays étrangers à cet égard.

Cet usage, le voilà : en Italie, en Allemagne, en Russie, les billets d'entrée se distribuent dès le matin ; ils portent tous un numéro qui correspond à une place marquée pour le parterre, comme pour l'orchestre et autres désignations. Les loges ne se partagent pas ; on achète la clef d'une loge pour la saison ou pour la soirée, de telle sorte qu'il n'y a jamais d'encombrement, et qu'on arrive à l'heure du spectacle avec la certitude d'en jouir. En Italie, il n'y a qu'un seul prix d'entrée, seulement il est diminué de moitié pour la *piccionaja* (le colombier), c'est-à-dire le paradis, ou ce que nous nommons vulgairement le *poulailler* où tout est pêle-mêle, comme chez nous.

En Angleterre, les choses se passent à peu près comme en France : si l'on n'a pas loué à l'avance certaines places particulières réservées à cet effet, on est obligé d'attendre à la porte l'heure de l'ouverture des bureaux. Il y a seulement cette différence qu'après neuf heures on peut entrer à toutes les places à moitié prix, en prenant son

billet au bureau. Cet usage est, en quelque sorte, commandé par l'habitude de dîner très-tard. Mais aussi les entrepreneurs font-ils commencer le spectacle par la pièce qui peut attirer la foule. En Angleterre, tout le prouve du reste, le théâtre n'est qu'un objet de luxe dont on se passe volontiers, dont on n'éprouve pas le besoin : après un repas, d'ordinaire copieux, on attend le thé dans l'intérieur d'une maison bien confortable. L'opéra italien est le seul théâtre à la mode. Le moindre prix d'entrée est d'une demiguinée (douze francs) : l'on s'y rend en toilette et fort tard. Les autres théâtres sont destinés aux classes intermédiaires et aux classes pauvres.

L'usage des places séparées et numérotées à l'orchestre, dans les balcons et dans les galeries, ne date pas de fort loin en France. A l'Odéon, le directeur Bernard, qui avait beaucoup voyagé à l'étranger, voulut introduire le numérotage du parterre et la distribution des billets dès le matin; mais le public ne se prêta pas à cette innovation, et les inconvénients y firent renoncer.

Il y a des causes à ceci, et nous tenons à les signaler.

Et d'abord, au théâtre, le public est le maître, il règne : c'est une tradition aussi bien que l'en-

combrement et le désordre de l'entrée. On jouait, du temps de Louis XIII, une pastorale intitulée *Silvie* : Corneille signalait à l'auteur les défauts de cette pièce, en la comparant au Cid. « Mais le Cid n'a pas fait étouffer deux portiers, » répondit le père de la pastorale. C'était un argument digne de nos jours. Il y eut aussi un homme étouffé à la première représentation du *Mariage de Figaro.* Quant à la souveraineté du spectateur, Boileau le dit :

C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant.

On peut répondre aux traditions, que le monarque et le juge exercent leur juridiction sans courir de dangers pour monter, l'un sur son trône, et l'autre à son tribunal ; mais une telle impatience de la part du public à s'emparer de sa place et de son droit, est la preuve de l'importance qu'il y attache, et de sa faim, de sa soif des émotions qu'il espère, comme c'est aussi une preuve de la satisfaction qu'il y trouve.

Quant aux raisons qu'on pourrait faire valoir à l'égard de la faculté de se pourvoir, à toute heure de la journée, du billet d'entrée qui garantit une place, elles se trouvent combattues par deux causes sans répliques : la rapacité des entrepre-

neurs de spectacles et l'indécision, c'est-à-dire, l'embarras du choix où se trouvent les futurs [illegible]ctateurs. Car il n'en est pas de Paris comme d[illegible] capitale des autres nations européennes (Lon[illegible] xcepté), où un, deux, ou trois théâtres suffisent à [illegible]siveté ou à la curiosité de la population : à Paris, le besoin des spectacles est impérieux ; vingt-s[illegible] théâtres étalent dans toutes les rues l'appât [illegible] leurs affiches ; à Paris, les distances [illegible] grandes et le temps manque quelquefois. D'ailleurs le Parisien aime à jeter la paille au vent, pour savoir le parti qu'il doit prendre ; il semble [illegible] bercer de l'idée de ses amusements par l'es[illegible]ir et l'appréhension ; comme le chasseur se [illegible]re aux chances du gibier, il veut, pour ainsi [illegible]e, suivre un plaisir à la piste, et s'exposer à [illegible] chercher de gîte en gîte. Voyez ce petit ras-s[illegible]blement qui, à chaque heure du jour, se f[illegible]rme et se succède devant la mosaïque de l'affi-chage ; comme les regards sont ouverts ! comme l'esprit travaille ! A qui répondra, dans cet appel, le citadin flottant ? Entre la comédie et l'opéra, entre le drame et le vaudeville, qui décidera ? C'était là que, souvent, en différents quartiers, feu Delrieu, l'auteur d'*Artaxerce*, tragédie, et de *Michel-Ange*, opéra-comique, venait, à son

époque de gloire et d'abondantes recettes, encourager le public du matin, les citoyens irrésolus. — « Ah ! ah ! disait-il entre ses dents, on donne *Artaxerce* aux Français ! Talma y est beau, Duchesnois y est pathétique, j'irai là . . Mais à Feydeau *Mickel-Ange !* c'est bien tentant, le poëme est plein d'intérêt, la musique de Nicolo est vive et gracieuse.... Me voilà dans un grand embarras.... Que faire ? Une belle tragédie est une chose rare.... mais un joli opéra comique a son prix.... Diable ! diable !... ah ! je puis tout concilier : aux Français on commence par Artaxerce, et on finit par Michel-Ange à Feydeau : j'irai dans les deux théâtres. »

Après ce petit soliloque dit avec la complaisance d'un auteur, le bon Delrieu laissait son auditoire plus embarrassé qu'auparavant. Mais on ne réussit pas toujours dans la mission de s'apologiser soi-même : un matin qu'il venait de jouer sa scène en plein vent, au milieu de la foule, un de ses admirateurs l'aborda en le nommant, et la foule en s'éloignant le siffla. Qu'on dise encore qu'on fait bien ses affaires soi-même.

LA QUEUE.

Fixé dans son choix, l'habitant de Paris, selon la vogue des pièces, celle des acteurs ou celle du théâtre où il veut se rendre, se dirige vers le but de ses désirs, quelquefois plusieurs heures avant l'ouverture des bureaux. Là, il y a deux côtés, le droit et le gauche, celui du riche et celui du pauvre, comme à la chambre élective, à cette différence que la majorité des petites bourses fait ici la loi à la minorité des grandes.

La foule qui attend à ces bureaux de gauche et de droite, se nomme *la queue*. Par un effet, naturel de l'ordre, on se place deux par deux

15.

dans une sorte de couloir à claire-voie dont les sinuosités sont préparées à cet effet par l'administration des théâtres.

La queue des riches, le côté des grandes places, c'est-à-dire des loges, ne se forme guère qu'au moment de la vente des billets, car les gens prévoyants font acheter leur place à l'avance, soit par la location d'une loge, soit par celle d'une stalle à l'orchestre, aux balcons ou à la galerie; d'ailleurs, on le conçoit facilement, il y a plus de chance de trouver tardivement des places qu'on paye dix francs et six francs, plus ou moins, qu'on n'a d'espoir d'être placé, bien ou mal, à des prix modiques qui conviennent au plus grand nombre.

La queue des petites places, celle du parterre et de l'amphithéâtre d'en haut, est la seule qui offre un aspect vraiment pittoresque par ses ondulations serpentées. D'abord contenu dans sa cage, le boa populaire dépasse souvent de beaucoup l'abri et la protection que l'administration lui offre selon la disposition des localités. Alors il se dessine *en replis tortueux* sur les places, comme aux boulevards du Temple; ou bien il enlace le monument, ainsi que les bras amoureux d'un jeune homme étreignent les contours

d'une belle jeune fille, style romantique, comme au Théâtre-Français et à l'Odéon ; d'autres fois, comme sous le vestibule de l'Opéra, il se replie sur lui-même dans des zigzags rapprochés dans une forme longitudinale ; et partout ses écailles bruissent d'impatience ; partout le sifflement aigu de ses désirs, jusqu'à ce qu'il puisse s'agiter librement, violemment, pour se calmer tout à coup sous la fascination magnétique de la voix, du regard et du geste de l'artiste.

Une chose digne de remarque et qui prouve en faveur de l'esprit de justice des Parisiens, ces grands perturbateurs de l'abus, ces briseurs de trônes, ces faiseurs de rois, c'est l'ordre qui règne dans la formation d'une queue, en tout temps, malgré les rigueurs de l'hiver, et sous le frêle abri des parapluies ; c'est surtout la patience avec laquelle ils supportent le froid ou le chaud, le vent ou la neige. Mais, dans cette calamité, tous en souffrent indistinctement, il n'y a de privilége que pour le prévoyant : la place était au premier occupant comme à l'origine de la société. Il ne vient à l'idée de personne de dire arbitrairement : « Je suis le plus fort, ou le plus riche, ou le plus savant, cédez-moi la place. » Le faible y a

son droit, qu'on respecte; le plus habile seul, comme toujours et comme partout, se faufile, et parvient où l'on s'étonne de le voir. — D'où sort-il celui-là? — Mais l'audace le protége, quand la ruse l'a fait arriver. Quant au maladroit, entendez ces cris : *A la queue! à la queue! à la queue!* C'est vainement qu'il veut escalader les barrières, forcer les rangs : la masse s'émeut et s'indigne contre le présomptueux. Que ne rampait-il!

La police de la queue se fait donc d'une manière admirable et quelqufois bouffonne, sans que jamais l'intervention d'un sergent de ville ou d'un garde municipal soit nécessaire. Ce n'est pas qu'il n'y ait des abus dans cette jurisprudence, il s'en introduit partout; mais ils sont de ceux qui ne lassent jamais la longanimité des bonnes gens, car ils profitent aux nécessiteux, car ils procurent du pain à des familles indigentes. Nous voulons parler de ces pauvres diables qui, depuis midi, se tiennent debout à la porte d'un spectacle où la misère leur défend d'entrer, pour acheter le billet qu'ils revendent. D'autres cèdent le poste avancé qu'ils ont si vaillamment défendu et qui, en bonne justice, leur appartient bien, pour en tirer un petit salaire. Un abus, toléré et moins digne de l'être,

c'est celui qui fait arriver au bureau du parterre, sans attendre, l'officier ou l'élève de l'École polytechnique, revêtu de son uniforme. La création des stalles n'est-elle pas la faveur de l'aristocratie? Tout le monde fait queue : les femmes parées, quand elles n'ont point leur place marquée, les artistes, qui ont acquis le droit d'entrée gratuit par leurs travaux, les acteurs du théâtre eux-mêmes, quand ils ne jouent point; nous ne voyons pas la raison d'un privilége en faveur d'un uniforme quelconque.

Une mesure fort sage et qui s'accorde avec le droit et la raison du public, c'est l'injonction sévère faite aux buralistes de ne donner qu'un seul billet à la même personne, les jours où la foule est considérable. Mais, malgré cette précaution, il arrive souvent qu'après avoir attendu longtemps on ne trouve plus de billets quand on touche au but. Un factionnaire, placé auprès du bureau, est chargé de veiller à l'observation rigoureuse de la distribution des billets, un seul par personne, de telle sorte qu'il n'y a jamais de réclamations à cet égard.

On le voit donc, il faut aimer passionnément les jeux scéniques, il faut attacher à l'art drama-

tique une importance qui dépasse l'attrait d'un plaisir, pour acheter ainsi le droit d'en jouir, non-seulement à prix d'argent, mais encore quelquefois aux risques et périls de la vie.

LES PLACES GARDÉES.

La queue n'est pas le seul usage que le public ait introduit au théâtre dans l'intérêt réciproque de chacun et de tous à la fois; il y a encore, dans la législation traditionnelle des habitudes, relativement aux spectacles, le droit des *places gardées*. Comme le champ ouvert qui porte la récolte du laboureur, sous la sauvegarde de la bonne foi publique, le possesseur d'une place bien et dûment acquise par l'attente et par le prix fixé, y dépose un gant, un mouchoir, un journal, et s'éloigne, soit avant la pièce, soit dans les entr'actes,

sans craindre de trouver l'espace occupé ou le signe domanial enlevé. La probité est scrupuleuse sur ce point. Il n'y a pas de voleurs de mouchoirs dans un parterre. On les foule aux pieds, mais on les respecte comme une propriété.

L'urbanité française, si souvent oubliée dans les rapports d'intérêt, dans les relations politiques, se retrouve au théâtre dans sa pureté chrétienne et primitive. C'est là que le savoir-vivre se manifeste de part et d'autre d'une manière toute particulière; aussi combien d'intimités n'ont-elles pas commencé au spectacle, et par ces mots : « Monsieur, si vous ne sortez pas, auriez-vous la bonté de garder ma place?—Volontiers, Monsieur. » Voilà des gens qui se connaissent déjà; à la réciprocité du service, ils seront amis. On cause bientôt, car la glace d'une réserve naturelle se fond rapidement au contact des émotions; d'ailleurs, n'éprouve-t-on pas le besoin de faire part de ses sensations? La pièce, les acteurs, le public, sont des sujets de conversations qui ne tirent pas à conséquence, et c'est ainsi que les sympathies se manifestent.

Quelle que soit la foule, quand une place est vide, l'usage veut que l'arrivant s'enquière de sa vacance auprès des voisins : « Cette place est-elle prise? — Oui, Monsieur. » Ces mots suffisent,

la place est respectée. « — Non, Monsieur. » La place est envahie.

Après le lever du rideau, il n'y a plus de places gardées. L'obligeant voisin est dégagé de l'espèce de promesse qu'il avait tacitement donnée. Le retardataire survient-il une minute plus tard, il est réduit au silence. Ces échanges de soins et d'égards se passent sur cinquante points différents, sans bruit, avec tous les signes de l'affabilité la plus courtoise; si quelque contestation s'élève, mille cris : *A la porte!* couvrent la voix de quiconque méconnaît la législation de l'usage et s'insurge contre le code de la tradition. Car ces lois, pour n'être écrites nulle part, n'en sont que mieux observées : elles l'étaient dans le dernier siècle, même alors qu'il n'y avait plus d'autre volonté que la tyrannie des haillons révolutionnaires; elles l'étaient sous l'empire et sous la lance du Cosaque; elles sont aussi vieilles que la société française, et elles dureront autant qu'elle, du moins pour nos plaisirs, car, pour nos intérêts, nous en sommes arrivés à nous dévorer les uns les autres, tout crus, comme *au temps du plus fort*.

Le parterre est l'image de l'unité sociale, de sa

puissance; et ce que nous venons de raconter de ses mœurs journalières, quoique momentanées, autorise à croire que c'est le vieil esprit qui se conserve ainsi pour qu'on ne désespère pas de l'avenir.

LES LOGES LOUÉES.

L'esprit moderne, l'inégalité qui règne toujours au *temps du plus riche*, l'effet inévitable des mœurs constitutionnelles, dans leur acception anglaise et française de chambre haute et de cens électoral, sont naturellement représentés au théâtre par les *loges louées.* La possession assure ainsi le droit de se procurer des jouissances de vanité. Mais les spectateurs privilégiés, quoique plus commodément assis dans leur boîte particulière, sont devenus les esclaves de la bienséance; ils n'exercent plus là un droit législatif comme au Palais-Bourbon, comme au palais du Luxembourg;

ils savent que, dans le siècle des majorités, les petits écus font quelquefois la loi au théâtre. L'art dramatique en va-t-il mieux? Nous signalons le fait sans résoudre la question.

L'homme collectif ou le parterre, cet individu meilleur que l'homme isolé, se trompe tout comme lui, et il se laisse facilement duper, par cela même qu'il est de bonne foi. Le citoyen semble déposer à l'entrée de la salle, avec sa canne ou son parapluie, ses soucis, ses rancunes, sa malveillance politique et quelquefois même son libre arbitre. L'habile auteur dramatique et l'acteur aimé en font ce qu'ils veulent : du moment qu'il s'amuse, le parterre est bon enfant; on lui casse les dents, on lui rogne les griffes sans qu'il s'en aperçoive.

Personne ne connaît mieux que M. Scribe l'art du *chantage* (qu'on nous pardonne ce mot hideux, ce terme d'argot, mais il exprime à merveille l'adresse à extorquer l'argent du public). Personne ne l'emploie plus habilement que cet académicien. C'est de lui qu'on serait en droit d'attendre un traité sur les *loges louées*, commençant et finissant par dire qu'elles grossissent la recette d'un tiers. Il profiterait de la dissertation pour faire valoir l'avantage d'avoir ce public d'élite, qui, outre

l'argent qu'il apporte, se doit un peu à lui-même de ne pas siffler, de ne point bâiller, et de comprendre à demi-mot les petites roueries et les passe-passe d'une bonne intention perverse : est-ce que les loups se mangent? D'ailleurs, le matin, avec son journal, le citoyen, fort brutal *à l'endroit des tyrans*, se règle assez volontiers, le soir, pour son plaisir, sur l'opinion des loges louées ; loin de blâmer cette disposition, nous la croyons salutaire ; mais elle engage le *haut monde*, comme disent les Anglais, par la responsabilité de l'exemple ; et la logique entraîne l'idée de complicité. Ce furent les classes élevées qui protégèrent la philosophie dans le dernier siècle, qu'on y pense ; les *loges louées* prirent le Mariage de Figaro sous leur protection ; et, avec la terrible conséquence des faits, il arrive un jour où l'historien dit aux victimes : Vous l'avez voulu.

Ce n'est pas sans dessein que nous avons cité le nom de M. Scribe, à propos des *loges louées*, et que nous argumentons ainsi à son égard : l'auteur de *Bertrand et Raton* est le prototype de la société de 1830. Son répertoire au *théâtre de Madame* la façonnait depuis dix ans, en prenant le contre-pied de toutes les idées reçues, en faisant de Pourceaugnac l'homme d'esprit et d'avenir, en

montrant la richesse comme l'unique source de l'indépendance, en plaçant une bourse à la place du cœur, en faisant des règles de l'arithmétique les seules règles de conduite; enfin en réduisant à l'esprit de calcul le dévouement français, en subordonnant l'intérêt de tous à l'intérêt particulier. Les hommes de la restauration le laissaient dire et faire, parce qu'ils regardaient l'égoïsme privé comme un moyen de gouvernement; ils ne comprenaient dans leur aveuglement ni le passé de la France, ni sa fonction européenne, ni sa destinée future.

Après avoir été l'auteur dramatique favori des *loges louées*, sous la protection de la mère de Henri V, M. Scribe, pendant la fièvre de l'indépendance, préparait le sulfate de quinine qui devait la couper, comme disent les docteurs. L'auteur du *Charlatanisme* fit éclore *Bertrand et Raton*, la satire la plus amère, la dérision la plus spirituelle, le miroir le plus fidèle de tout ce qui s'était passé pour le bien général, pour la gloire de la France. Avec une connaissance des hommes plus profonde qu'on ne devait l'espérer du vaudevilliste, ou, ce qui est plus vraisemblable, éclairé et guidé par l'instinct et par l'amour des richesses, M. Scribe, pour devenir

encore *le faiseur* des *loges louées*, eut l'habileté de flatter *l'homme habile*, c'est-à-dire, l'ambitieux sans foi, sans conscience, qui se sert de tous les partis pour les trahir tous. Il attendit patiemment que les larmes fussent essuyées, qu'on ressentît le besoin de rire; et sûr d'avoir pour lui les hommes au profit desquels il travaillait, pour dompter le lion populaire, le parterre qui secouait encore sa crinière d'un air terrible, il employa le moyen qu'on suppose employé par MM. Van Amburg et Carter avec leurs *amis intimes*, ces majestés à l'appétit brutal : il caressa, il chatouilla l'amour-propre des petits écus. Pendant les trois premiers actes, le parterre se gaudit des épigrammes lancées contre les loges louées. Quand il eut bien ri des autres et de lui-même, le juge désarmé fut forcé d'accepter les conclusions de l'auteur, et d'admettre cette morale désespérante, qu'il ne faut vivre que chez soi, que pour soi, sous peine d'être la dupe de l'homme habile.

Les *loges louées* le furent doublement ce soir-là, par les gros écus d'abord, puis par le triomphe de ceux qui les possèdent. Après un succès tel, ce n'est pas M. Scribe qui niera l'influence du théâtre. Le cercle tracé par les grands maîtres, il

l'a fermé, en détruisant toutes les illusions qui font l'avenir des citoyens; et *la Camaraderie*, *les Indépendants*, ont été de nouvelles occasions de procéder à cette œuvre de désenchantement.

Le peuple français, après les trois journées, a-t-il renoncé au rôle d'initiateur? ne marchera-t-il plus à la tête des nations, dans la route qui doit mener au but? Tournera-t-il contre lui-même son activité? n'aura-t-il d'autre besoin que celui de se vouer un culte à soi-même, que d'amasser de l'or? Sera-t-il attaché à ce qu'il possède, comme il le fut jadis à la glèbe? Et si la richesse est tout, ne craignez-vous pas qu'un jour celui qui n'a rien, et qui, comme vous, éprouve le besoin de jouissances, qui a des appétits plus impérieux que les vôtres, que ceux-là, comprenant bien vos maximes, ne les mettent à profit, et n'envahissent vos loges louées? Vous avez fait rire du dévouement, parce que des vanités puériles quelquefois l'accompagnent! Vous avez présenté l'égoïsme et l'habileté comme les seuls moyens de bonheur et de réussite sur la terre, et vous ne tremblez pas que la leçon profite à votre détriment au premier jour de colère! Mais il en est temps encore, le parterre est attentif, rétractez-vous; redonnez à la

foule toutes les illusions qui font briller les vertus sociales. Vous avez un talent qui nous porte malheur, M. Scribe, et la restauration est encore toute vivante dans notre mémoire : vite, vite un drame où le désintéressement, la réciprocité de secours, unissent les spectateurs de *loges louées* à ceux de l'amphithéâtre ; rendez-nous la charité, la foi, l'espérance, ces trois points du trépied sacré, cette base chrétienne qui seule peut porter la société dans son unité, avec l'ordre qui lui est nécessaire pour demain ; car demain c'est la pensée du philosophe. Nous sommes calmes, louons Dieu, et plus d'enseignements funestes ! Vous êtes riches? eh bien, restez riches. Nous respecterons demain comme aujourd'hui cet écriteau qu'on lit à la place que vous occupez au théâtre : *Loge à l'année — loge louée.* Nous sommes fatigués du désordre plus que vous-mêmes, car nous avons compris le trait de votre satire : nous ne voulons plus qu'on nous reproche d'avoir fait le bien, mais ne nous forcez pas à ne plus vouloir le faire.

Pourquoi cette agression constante? demanderont les gens faciles qui se contentent volontiers des choses qui ne les gênent pas : le succès jus-

tifie tout. A ceux-là nous ferons lire un passage extrait d'un *mémoire* de le Kain *sur la comédie française et sur le moyen de lui donner autant de célébrité qu'elle peut en être susceptible* : « En vain « m'objectera-t-on que tout est le mieux du monde, « que le public est content, qu'il s'amuse; je ré- « pondrai à cette *sublime* objection que le public « se mène comme l'on veut, qu'il rit aux farces de « *Nicolet* comme au *Malade imaginaire*; mais que « le petit nombre de gens de goût, qui forment « réellement le public, gémissent sur la décadence « d'un art qui ne peut être apprécié et jugé que « quand on accordera au public la liberté de ju- « ger une pièce et un acteur. »

Avant de finir ce paragraphe, disons que les *loges louées* devraient au moins, par respect dramatique, tourner moins bruyamment sur leurs gonds, se fermer sans fracas, en un mot, ne pas troubler si souvent le spectacle. Les gens riches dînent tard : à eux permis; mais ce n'est pas une raison pour faire sonner ainsi leur arrivée dans la salle.

LES OUVREUSES.

Nous avons, dans nos théâtres, nos *mastigophores*, représentés par l'officier de paix avec les gardes de police, et nos *designatores* qui le sont, à l'entrée du parterre, par des hommes, et, pour toutes les autres places, par des femmes connues sous le nom d'*ouvreuses*. C'est une de ces fonctions qui sont réservées aux femmes, et pour lesquelles, l'expérience le prouve, elles montrent une énergie, une activité qui les relève, parfois trop même, de l'infériorité sociale sous laquelle on les oblige à se courber.

Au théâtre, il est vrai, il s'agit de nos plaisirs,

et les femmes y sont, à bon droit, dans une sphère où elles exercent un empire contre lequel nul songe à s'insurger : leur autorité y est plus respectée qu'elle n'est souvent respectable ; mais, nous le savons, la ruse est l'arme du faible, et dans notre état social où tout est lutte, quand il est question d'intérêt pécuniaire, il semble que l'audace et le mensonge soient justifiés, puisqu'ils peuvent changer de nom. — Nous voulons signaler un abus qui se prolonge, comme tant d'autres, parce qu'il profite à ceux qui l'exercent et à ceux pour qui il s'exerce.

Nous avons dit que faire queue était le moyen de pénétrer dans la salle pour y être bien placé, et que la patience y constituait à la porte le droit du premier occupant qui doit exister également dans l'intérieur ; nous avons vu que le riche avait le privilége de la *loge louée ;* nous savons aussi que de pauvres gens vendent leur temps en cédant leur place d'extérieur, abus ou plutôt usage respecté, car il importe peu, dans le nombre, que la veste soit remplacée par l'habit. Mais un véritable leurre, une injustice criante, et qui vient glacer d'effroi les impétrants morfondus par deux heures d'attente, c'est la réponse de l'ouvreuse : *Tout est loué ; voyez les cartons.* En effet, le signe

fatal, cette carte sur laquelle l'œil étonné lit l'arrêt : *loge louée*, s'offre partout, non pas comme le spectre de Banco, pour motiver l'exclamation terrible de Macbeth : *la place est prise !* mais comme une sorte de supplice de Tantale : « partout le vide, partout des places, et pas pour nous qui avons attendu longtemps et qui avons payé ! » C'est du moins la déception du citadin sans expérience, qui s'est fait une joie de conduire sa femme au spectacle ; c'est la déception du provincial dans une situation pareille. Serait-ce effectivement que, d'étage en étage, toutes les loges fussent louées ? Nullement : c'est un subterfuge des ouvreuses. Aux balcons, aux galeries, à l'orchestre, les stalles sont également le domaine provisoire dont elles disposent à leur gré, selon le profit qu'elles en attendent. C'est ainsi que les derniers venus trouvent toujours des places. On est toujours généreux quand on obtient ce qu'on n'a pas le droit d'exiger : spéculer sur l'abus et compter sur l'abus sont des moyens certains de parvenir, au théâtre, comme ailleurs.

Cette manœuvre, que nous venons de spécifier comme une fraude répréhensible, et pour laquelle du reste l'autorité de l'officier de paix n'est jamais vainement réclamée, cette jonglerie a deux

causes, et notre devoir nous fait une loi de les signaler dans cette analyse. L'ouvreuse achète et chèrement l'investiture de sa fonction; cette vente profite à l'administration du théâtre ou aux sociétaires; c'est l'analogue d'un titre de notaire, d'agent de change, d'avoué ou de commissaire-priseur, charges qui ne s'exercent pas gratuitement, chacun le sait. Il est reçu qu'en fait de charges, celles qui s'achètent doivent rapporter. Or, si l'on juge sur l'apparence, on peut croire que ce poste, où l'on est aux ordres de chacun, à tout propos, est occupé par des femmes actives aux frais de l'administration : nous venons de prouver le contraire. Sans doute, elles ont des appointements fixes, mais si minimes, qu'ils ne peuvent compenser les fatigues éprouvées chaque soir régulièrement, depuis six heures jusqu'à minuit. Il y a bien le casuel du petit banc placé officieusement sous les pieds des femmes, et la garde du chapeau, du manteau, etc.; mais rien de tout cela n'équivaut au rapport des loges soi-disant louées : plus la foule est grande, moins il y a de chance pour être placé, et plus les retardataires sont certains de l'être avec un écu. En général, le moyen le plus sûr d'arriver tout de suite où l'on a le droit de se placer, c'est de mon-

trer avec sa carte une pièce de monnaie blanche, dix sous ou vingt sous, selon la circonstance, et la loge louée l'est immédiatement à votre profit. Dans certains cas même, si votre générosité satisfait l'ouvreuse, elle vous laissera jouir paisiblement et individuellement de la boîte, fût-elle de six places. Mais c'est aux loges grillées, aux loges du cintre, dans toutes les places où le tête-à-tête peut avoir des conséquences qui demandent de la discrétion, que l'ouvreuse a des bénéfices en proportion des services qu'elle rend par sa complaisance ou par son inflexibilité; ce sont les bons postes, et quand une ouvreuse ne peut occuper un balcon pour exploiter la vanité, elle n'a plus d'espoir que dans les combles de la salle.

Mais, dira-t-on, l'administration d'un théâtre ne peut ignorer le manége des ouvreuses, et comment le tolère-t-elle? L'administration n'ignore rien à cet égard, elle tolère tout, et c'est la seconde cause de l'abus. Chaque théâtre a ses jours de recettes et ses jours de solitude. Dans ces derniers, les ouvreuses ont carte blanche; elles règnent, sans lever de contributions, c'est vrai, mais en se faisant des amis, en cajolant les habitués dans l'attente du jour de l'an, et le jour de l'an dure tout le mois de janvier pour les ou-

vreuses, envers ou contre les *entrées* et les abonnés d'un théâtre. Aux jours de recettes, les ouvreuses sont surveillées par les contrôleurs ; elles le savent, et, habiles tacticiennes, elles combinent si juste, qu'elles servent les intérêts de l'administration et le leur en même temps. Voici comme les choses se passent d'ordinaire : toutes les loges sont louées, c'est-à-dire qu'elles portent toutes le carton qui l'indique au public, sauf toutefois les deux loges qui de chaque côté de la salle touchent aux loges d'avant-scène, loges de souffrance, d'où l'on entend peu et d'où l'on ne voit pas. Au moment de l'envahissement de la salle, le parterre s'emplit d'abord ; les hommes qui en reçoivent les billets, impassibles comme des gens désintéressés, laissent entrer et sortir, et crier et se battre ; que leur importe ? car c'est un employé spécial qui est chargé d'entasser les spectateurs, de les faire *passer au milieu*, de les presser les uns dans les autres, quelquefois au point de ne plus pouvoir se bouger. « Que diable ! mon bon ami, » disait à l'employé *entasseur* du Théâtre-Français, le tragédien Lafon, dans la naïveté de la bonne opinion qu'il avait de lui-même ; « tu martyrises ces gens qui se pressent pour me voir ; tu les mets au supplice, bourreau ; ils ne peuvent remuer les bras

pour manifester leur enthousiasme : laisse-leur la liberté de m'applaudir, je t'en prie pour eux. »

L'amphithéâtre du paradis reçoit également ses hôtes, sans autre difficulté que celle de monter cinq étages. Mais tandis que, les lieux ouverts, les places publiques de la salle se garnissent dans le pêle-mêle de la précipitation, les corridors retentissent des explications des ouvreuses et des réclamations de ce public mitoyen qui veut jouir à son aise : aux premières loges, l'ouvreuse, après avoir prouvé que tout est loué, conseille bénévolement de monter aux secondes. Il est désagréable de payer des *premières* pour aller aux *secondes*, mais que faire? on est entré, le temps est mauvais, le spectacle est tentant : on monte. L'ouvreuse des secondes, en voyant des billets de premières, se confond en excuses; ses loges sont louées; cependant elle a *presque* la liberté de disposer de tel numéro; c'est sa meilleure loge: elle ouvre, on s'assied, et voilà des places de quatre francs qui en rapportent six. L'ouvreuse est si gracieuse, si obligeante avec ses petits bancs et ses précautions pour la pelisse, etc., que des spectateurs de premières ne peuvent pas se dispenser de reconnaître de si bons procédés. Mais aux billets de secondes qui se présentent, c'est

un tout autre accueil; le terrible : *Tout est loué, voyez aux troisièmes*, retentit dans l'âme de chaque femme sensible et parée, selon l'étage.—« Les troisièmes, c'est trop haut. — En ce cas, voyez aux premières. » Descendre ainsi, c'est monter. On ne va pas au spectacle tous les jours; les mille petites considérations de la vanité parlent plus fort que l'économie. On arrive à l'ouvreuse des premières : « Tout est loué, à l'exception d'une seule loge. » Elle est ouverte; le bureau des suppléments est si près! d'ailleurs il n'y a pas de temps à perdre : hésite-t-on, un dimanche ou un jour de représentation extraordinaire? C'est ainsi qu'on augmente la recette d'un tiers en confondant les loges et les prix, en spéculant sur l'amour du plaisir, et surtout sur l'embarras naturel qu'éprouve tout homme galant qui conduit deux femmes au spectacle.

Que si quelque bourgeois plus rusé qu'un autre fait tapage, nie la location des loges ou des stalles; que s'il réclame le contrôleur, et mieux encore l'officier de paix, tandis qu'on prolonge l'explication, un employé court remplir les blancs de la feuille justificative, et la rapporte d'un air de triomphe, au grand déplaisir du tapageur; mais comme l'administration tient à contenter

tout le monde, elle a toujours quelque coin en réserve, et pour sauver le principe de l'infaillibilité, elle offre au récalcitrant, mais au prix du bureau, une place plus chère que la sienne, ou une place inférieure. Quand on a fait du bruit, on finit par n'avoir plus de volonté; ainsi les ouvreuses ont toujours raison. Supportons l'abus, puisque nous ne sommes pas assez habiles pour l'esquiver, ou assez forts pour le vaincre. Entre le parterre et les *loges louées*, entre le droit du peuple et celui du riche, il n'y a souvent que le mensonge, qu'une vaine illusion.

LE FOYER.

C'est en France seulement que le foyer est un promenoir public durant les entr'actes, un lieu de rendez-vous, où les jugeurs se trouvent et discutent sur le mérite des ouvrages et sur celui des acteurs; où les journalistes, les auteurs rivaux, les prôneurs et les détracteurs s'escriment à qui mieux mieux, pour ou contre la débutante ou la pièce nouvelle. Les gens du monde y paraissent un moment, les bourgeois s'y pavanent; c'est un désert ou une réunion bruyante. L'hiver, un âtre brûlant y attire les habitués pendant la représentation; l'été, on y vient chercher un air frais.

C'est là qu'on transporte les femmes qui s'évanouissent; enfin c'est un écho, un reflet, une ombre de la salle : le foyer reçoit tous les contre-coups du théâtre.

L'usage n'autorise pas les femmes à se montrer au foyer; c'est tout au plus si elles le traversent furtivement au bras d'un homme, à moins qu'elles ne se soient faites hommes, comme celles qui écrivent, et qui parfois y comparaissent par droit de conquête, nous pourrions les nommer.

Le foyer est au théâtre, ce qu'est la salle des Pas-perdus au Palais de Justice; les champions opposés s'y donnent le bras, quelquefois même ils y combinent leurs querelles du feuilleton. On est toujours certain d'y rencontrer le même monde, surtout aux premières représentations, car le public du foyer est composé des mêmes jugeurs, quelle que soit la localité. Ces représentants de la presse parisienne et de l'opinion générale ont leurs jours de règne, et c'est au foyer qu'ils discutent avant de lancer leurs décrets. Mais c'est dans la vie ordinaire que le foyer d'un théâtre a sa physionomie particulière; on peut observer son caractère par celui du limonadier qui s'y trouve établi, et principalement par ce qui se consomme à son comptoir : ainsi, au foyer de l'Opéra, comme

au foyer des Italiens, les glaces et le thé témoignent d'une population bien nourrie et bien mangeante, et des habitudes de luxe, et de la nécessité des préparations toniques aussi bien qu'agréables au palais : l'odorante vapeur du pécko arrive délicieusement à l'odorat des fashionables cosmopolites, sans qu'elle soit perçue par les sens épais des bourgeois tout surpris de ne trouver ni vin ni bière.

Au foyer du Théâtre-Français, ce sont des limonades un peu aigres et de l'orgeat bien fade qu'on voit manipuler par les soins d'un vieux garçon. Dans tous les autres théâtres, les liqueurs fortes ou le cidre et la bière annoncent des estomacs robustes, et les effets dramatiques qui, comme nous l'avons dit, réagissent au foyer par la soif des spectateurs.

Le foyer du Théâtre-Français, outre sa galerie de bustes et son aspect solennel, a quelque chose de particulier, et qu'on ne trouve dans aucun autre des foyers parisiens : c'est l'aréopage qui vient y siéger chaque soir, pour deviser sur l'art, pour perpétuer des souvenirs, pour établir le lien traditionnel des usages scéniques, par des récits souvent pleins d'intérêt. Là présidait, il y a quelques années, M. de Nugent, homme de qua-

lité, que l'amour de la comédie avait constitué le champion du goût, et qui, depuis la mort du marquis de Ximenès, était devenu le doyen des habitués. M. de Nugent avait vu le Kain, mademoiselle Clairon, Préville; il avait vieilli avec Molé, avec Monvel, avec mademoiselle Comtat; il avait connu Beaumarchais, il avait encouragé Talma : c'était la voix du passé. Elle s'est éteinte à son tour, et c'est d'après les souvenirs déposés dans la mémoire des débris de la vieille société, qu'on entend soutenir encore des opinions peu favorables aux innovateurs modernes. MM. Victor Hugo, Alexandre Dumas et autres, ne se sont-ils jamais assis au foyer du Théâtre-Français? il faut le croire.

Dans la révolution, M. de Nugent ne s'était décidé à émigrer qu'après l'incarcération des membres de la comédie-française; mais aussitôt la réorganisation de ce théâtre, il s'était empressé de revenir occuper sa place dans la salle et au foyer. Sous la restauration, il avait fait partie du comité de lecture de l'Odéon, et après 1830, c'est-à-dire après la représentation du drame *le Roi s'amuse*, et surtout après le succès d'*Angélo*, il mourut en s'écriant : *Les dieux s'en vont.*

LES CORRIDORS.

Après avoir retenti des réclamations inévitables qui ont lieu au sujet des places, les corridors deviennent, pendant les entr'actes, les véritables promenoirs du public, quand on peut y passer deux de front. Mais c'est surtout au Théâtre-Italien que leur aspect offre l'idée, sinon l'image, d'un *rout* de gens à la mode. Les pieds y foulent des tapis; de grands noms y retentissent; on y dit des lieux communs avec l'aplomb de la sottise ou la légèreté du dandysme. Cependant parfois quelque mot heureux, quelque opinion

juste et nettement formulée, trahissent des supériorités sociales.

Dans les autres théâtres, même à l'Opéra, la promenade des corridors est une flânerie de désœuvrés ; on regarde les femmes dans leurs loges : c'est la grande occupation des jeunes gens.

Les corridors ont toujours une bouquetière qui, en toute saison, fournit l'occasion d'être galant : un bouquet peut être offert, sans que ce truchement effarouche une mère, un mari, et même la belle qui l'accepte.

LES SPECTATEURS AVANT, PENDANT ET APRÈS LA REPRÉSENTATION AUX DIFFÉRENTS THÉATRES DE PARIS.

De même que Paris a, dans ses différents quartiers, une population d'une physionomie particulière, les spectateurs des différents théâtres composent un public à part pour chacun d'eux, les nuances d'exception se perdant dans la majorité. C'est une vérité si incontestable, qu'on peut la vérifier pendant la journée, par la promenade, en suivant le boulevard depuis la Madeleine jusqu'à la Bastille. Chaque fois que le nom change sur cette courbe gracieuse qui longe Paris, l'aspect prend une couleur nouvelle, non-seulement par le caractère des constructions, mais par celui des

vêtements et du langage de la foule qui s'y meut. Le boulevard des Italiens ne ressemble pas au boulevard Poissonnière, et le boulevard du Temple a une physionomie tout autre que celle du boulevard Montmartre. Cependant les relations mêlent journellement, à toute heure, les diverses fractions de la population parisienne, mais sans les confondre entièrement, et seulement comme pour faire valoir les aborigènes de chaque localité : ici, la blouse formant un contraste avec l'élégance du paletot; là, l'habit se faisant remarquer par le sans-façon du grand nombre. Il résulte donc de ces divers aspects et de ces différences dans chaque aspect, une originalité qui caractérise et vivifie Paris.

Si nous appliquons au théâtre cette faculté d'analyse, nous parviendrons à expliquer la force des impressions qui nous saisissent au premier coup d'œil, sous l'influence de l'atmosphère autant que sous celle du retentissement de mille cris réunis. A cet égard, l'examen peut avoir une sorte d'attrait d'autant plus piquant, qu'il en ressort, au point de vue de la société, une étude vraie, et sous le rapport de l'art dramatique, des observations utiles, à l'auteur pour ce qu'il doit faire et tenter, à l'acteur pour les effets qu'il est

appelé à produire, aux directeurs pour les aider à satisfaire le public aussi bien que pour le rendre constant à leur entreprise, et au public comme juge des autres et de lui-même.

Dans tous les théâtres, le spectacle qui frappe d'abord, c'est celui de la salle, c'est le mouvement de la foule; rien n'est plus pittoresque, surtout un jour d'affluence. Le parterre est envahi rapidement, et le flot y pénètre par les deux entrées: chacun accourt, examine d'un coup d'œil furtif, dispute une place, s'y cramponne, la défend, exprime sa joie, puis son impatience. Cette espèce de lutte semble, pour la jeunesse, exciter l'ardeur de la jouissance qu'elle trouve au théâtre, et même y ajouter un charme de plus, celui de la conquête.

Pendant cette occupation presque militaire du rez-de-chaussée, le paradis se garnit de la même manière, par irruption, tandis qu'aux galeries, deux à deux, les places sont occupées plus paisiblement, d'abord au fond de la salle, ensuite en allant du fond aux lignes parallèles, et toujours en commençant par le premier rang, afin d'être appuyé sur ses bras, et, faute de place, par le troisième, quand il en existe un, afin d'être appuyé contre les loges, laissant ainsi aux derniers venus l'es-

pace intermédiaire qui ne tarde pas à se remplir. Les troisièmes et les secondes loges se garnissent plus lentement ; les premières sont encore plus longtemps vides, et les loges d'avant-scène ne reçoivent leurs hôtes qu'après le lever du rideau.

Dans les grands théâtres, le parterre est exclusivement réservé aux hommes. En attendant, la plupart, debout, semblent s'occuper des femmes à mesure qu'elles paraissent à la galerie ou dans les loges ; les plus paisibles s'asseyent, pour plus de sécurité ; quelques-uns ouvrent un livre ; d'autres, munis du programme acheté à la queue, en parcourent machinalement les colonnes. Ici, une voix retentit, c'est un ami qu'on appelle : « Viens, je te garde une place. » Là, c'est une altercation assez vive qui s'élève ; on monte sur les banquettes pour apercevoir les champions ; quelquefois un rire général accueille une prétention ridicule, ou l'ignorance des usages, lois et jurisprudence des théâtres, ou la naïveté d'un provincial, ou celle d'un courtaud de boutique. Ce drame a ses acteurs et ses spectateurs ; on rit, on applaudit, puis vient le dénoûment ordinaire, le départ de l'individu, aux battements de mains de cette partie de l'arène, quand l'autre, indifférente relativement à l'effervescence du côté opposé, assise ou levée, semble calme, et ma-

nifeste son impatience par quelques sifflets aigus, pronostics toujours fâcheux. Mais il faut attendre près d'une heure, et les minutes sont des siècles! Au milieu de cette masse compacte, sous le lustre, pour quiconque est initié à tous les secrets administratifs, il est facile de distinguer le chef de la *claque*, comptant ses *romains*, leur donnant ses ordres et les répliques pour les applaudissements, pour les rires, selon le tarif de l'abonnement de l'acteur ou la générosité de l'auteur. Quelquefois aussi, on voit dans les coins s'organiser des cabales, on échange des signaux de droite et de gauche, on s'encourage du geste et de la voix. Enfin, animé, bruyant, frappant du pied, chantant, sifflant, le spectateur du parterre cherche à tromper son ennui par tous les moyens possibles, et parfois il lance quelques traits de satire, quelques observations piquantes sur le public des loges. D'autres fois, on improvise des chansons d'un goût équivoque, qui se disent bien vite en chœur, surtout aux premières représentations des drames de MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas. Ce jour-là, le public, du bas en haut de la salle, a une physionomie inaccoutumée, mélangée, bizarre, quelquefois farouche, comme si le drame qu'on vient voir se reflétait par avance sur les

spectateurs : c'est curieux pour une fois, car il faut connaître tous les genres d'émotions, afin d'arriver à l'appréciation des bonnes par les mauvaises ; mais de deux fois, c'est trop.

Le parterre de l'Opéra a d'ordinaire une attitude moins turbulente que partout ailleurs ; on y cause plus qu'on n'y crie, et le premier tumulte de l'envahissement passé, on s'occupe d'art, ou de la nouvelle du jour, ou des arrivants dans les loges aristocratiques : on les nomme, on raconte des petits détails historiques de vie privée. La diplomatie, le corps du ballet, Duprez et les demoiselles Elsler, font les frais de la conversation ; on y dépense pour trois francs douze sous d'esprit, prix du billet ; on ne hue personne, mais on satirise tout le monde. Là, la vieille tradition *des coins*, c'est-à-dire des partis pour ou contre tel compositeur, tel chanteur : Nourrit y a eu ses fanatiques, lesquels viennent toujours écouter son rival, sans lui pardonner de triompher et de survivre au pauvre fou qui s'est tué.

Le parterre de l'Opéra-Italien a un caractère tout à fait religieux, musicalement parlant ; à sept heures cinq minutes il est entièrement garni, et présente, à qui le voit d'en haut, l'image d'une tache d'encre au fond de la salle brillante, mais

vide. Ce public est silencieux presque autant qu'il le serait dans une église : il attend avec la résignation qui accompagne les actions importantes de la vie humaine; là, on cause peu, on se recueille; et, comme si le savoir-vivre imposait ses lois, à l'entrée de la salle, dès qu'on pénètre sous le péristyle, on s'empreint d'une senteur aristocratique qui influe sur vos actions pendant tout le cours de la représentation.

Dans ce théâtre on ne sait plus siffler, et le silence est le seul signe d'improbation que manifeste le public. Avant l'heure, tout y est triste; puis, tout à coup, à huit heures, en quelques minutes, la salle vide est garnie, comme par enchantement, d'un monde élégant et poli, dont aucun bruit n'annonce l'arrivée, même après le lever du rideau. C'est là surtout que, pendent la représentation, on sait écouter, qu'on reste attentif, qu'on ne sait rien de ce qui se passe dans la salle : l'ensemble s'y fait remarquer, comme dans l'orchestre, comme sur la scène : l'harmonie est partout.

Le parterre du Théâtre-Français, et en général, le public de cette salle, change de physionomie selon la composition du spectacle. A l'Opéra-Comique, de même; et les quatre théâtres de vaudevilles n'ont pas de caractère particulier, si ce

n'est qu'ils donnent l'idée d'une transition de public entre les théâtres royaux et les théâtres du boulevard, comme leur genre de littérature est un mélange de tous les tons et de tous les styles. Mais c'est surtout dans les théâtres destinés aux classes laborieuses, depuis celui de la Porte Saint-Martin jusqu'à celui de la Porte Saint-Antoine, que l'aspect du public a une franchise d'allure et de langage qui témoigne de l'importance de l'art dramatique comme moyen d'impression sur ces classes. Ce que cette foule se montrait à la porte, en formant les sinuosités de la queue, elle l'est encore, tumultueuse, bruyante, énergique, dans le pêle-mêle et la confusion des sexes, au parterre comme aux places du comble, comme au pourtour du rez-de-chaussée, comme aux dernières loges, comme aux premières, quelquefois; c'est une sorte de délire ou de *danse de Saint-Gui* retenue par le contact des voisins, et qui se manifeste par l'agitation du visage : les yeux brillent, les traits se gonflent, le sang les colore fortement, et les cris remplacent les mouvements contenus; on s'interpelle, d'un bout de la salle à l'autre, du bas en haut, de droite à gauche; on s'excite réciproquement aux émotions : c'est un désordre étourdissant. Mais trois coups retentissent sur le

théâtre, et, comme un écho, dans tous les cœurs; un long cri de satisfaction répond à ce signal, et l'orchestre fait entendre ses tymbales et son étrange harmonie, qu'on n'écoute pas d'ailleurs, car aux théâtres du boulevard on n'entend que quand on voit, et le silence se produit magiquement à mesure que le rideau se lève.

C'est au sein de ses plaisirs qu'il faut juger un peuple. La joie révèle le caractère, et le secret de la pensée se trahit plus encore par le bonheur que par la colère, tout indirecte qu'elle soit. Mais si dans l'unité politique on doit entendre la nation par le mot peuple; dans l'inégalité sociale, fait qui contredit le droit, il faut établir des catégories, il faut les étudier individuellement pour parvenir à tout connaître. Certes, rien n'annonce plus la différence des conditions, des habitudes, des mœurs, que le spectacle du public avant la représentation du drame qu'il vient voir, avant les émotions qu'il vient chercher. L'attitude et le langage sont des signes non équivoques d'éducation; mais ils indiquent les facultés morales plus qu'ils ne les prouvent; comme toutes ces vérités négatives qui prolongent indéfiniment l'erreur, ils suffisent à l'orgueil, mais ils ne sauraient satisfaire la raison. L'examen du public pendant la repré-

sentation peut asseoir les opinions relativement à son activité intellectuelle et à l'action du théâtre sur l'âme collective, d'après les degrés hiérarchiques, selon les préventions favorables ou contraires, aux divers étages de la foule, dans une salle de spectacle. Cet examen, d'ailleurs, doit servir à confirmer ce que nous avons dit des genres, et du public spécial auquel ils sont séparément destinés : il est bon de s'y livrer.

Le Théâtre-Français, car il faut toujours commencer par lui, non pas seulement parce qu'il est le doyen des théâtres, mais parce qu'il est l'expression la plus noble et la plus élevée de l'art dramatique; le Théâtre-Français impose, par son passé, le respect que l'histoire commande aux hommes instruits. Dès que l'orchestre commence sa symphonie (aujourd'hui mieux choisie, et quelquefois même adaptée au ton de la pièce qu'on va entendre), une sorte d'impression solennelle se manifeste intérieurement, et les visages, tout à coup sérieux, témoignent d'une disposition religieuse, de cette attention involontaire qui s'empare de l'âme au souvenir des grands noms et des belles choses, même quand il s'agit d'une des bouffonneries de Molière.

Il y a plus ou moins de monde, au Théâtre-Français, selon le mérite et la réputation des acteurs qui jouent les pièces de l'ancien répertoire, ou selon le succès momentané de la pièce nouvelle; mais on y écoute toujours bien, si l'on excepte cependant les jours où les pièces, confiées aux *doublures*, n'excitent que le rire de la pitié. Mais dans les solennités, et même dans les représentations ordinaires, au parterre, à l'orchestre, aux balcons, aux galeries, tous les spectateurs semblent s'unir dans l'importance qu'ils attachent également à ce qu'ils entendent. Les regards annoncent partout une occupation calme, agréable, qui ne demande ni contention, ni efforts, qui ne produit ni fatigue d'esprit, ni surprise de la pensée ; on sent que tout se développe, dans l'âme des spectateurs comme dans l'ouvrage, d'après les lois de la raison humaine et l'observation des mœurs et des usages. Tout est rationnel dans la marche de l'œuvre, dans le jeu de l'acteur et dans l'effet qu'il produit sur le public. L'enthousiasme du poëte, celui de son interprète et celui de l'auditoire se confondent logiquement en ranimant ainsi Corneille ou Molière dans nos cœurs.

Durant la représentation, le public du Théâtre-

Français se drape à l'antique ; il a des talons rouges et des rubans verts, ou la robe de chambre de M. Jourdain ; il donne et reçoit les coups, de la main de Scapin et sur le dos de Géronte. Jamais personne ne s'insurge contre l'attendrissement de tous ou l'hilarité générale ; la satisfaction n'est pas de la stupéfaction ; la passion d'Hermione est vraie, comme la coquetterie de Célimène est gracieuse et spirituelle ; aucun spectateur ne repousse de toute la véhémence de ses préjugés sur l'art, sur la vérité des époques, sur les conventions sociales, quelque personnage faux et odieux d'après les lois de la nature et de l'histoire ; enfin, le mérite réel de ce qu'on entend, dispose en quelque sorte de ceux qui écoutent, et tout s'harmonise de la scène à la salle, et du public aux acteurs. Si l'on observe des spectateurs distraits, c'est seulement dans quelques loges de galerie ou du premier rang : on ne peut pas exiger de tout le monde une égale intelligence et la même attention pendant une pièce où la scène change rarement, où les entr'actes durent peu, où les péripéties se font par un mot, où les incidents se nouent et se dénouent par le dialogue. Et quand le rideau se baisse, quand on quitte cette salle, quand on descend les degrés,

sans tumulte, quand on s'arrête sous le vestibule pour jeter un coup d'œil sur la figure sardonique de Voltaire, on n'éprouve pas cette impatience de changer d'air, ni, au fond du cœur, le trouble des passions, le désordre des sens : le plaisir n'a produit ni excitation, ni révolte; cependant il en reste l'enseignement naturel qui résulte de la vérité.

Si le public du Théâtre-Français a, durant la représentation et après le spectacle, la gravité et l'unité classiques, on peut aisément conclure en faveur de l'art dramatique et de son influence. Mais ce n'est encore ici qu'un fait isolé, que les sceptiques de toutes croyances peuvent révoquer en doute; et, de même qu'on a dit : *Siffle-t-on quand on bâille?* ils peuvent donner à cette attitude paisible des spectateurs du Théâtre-Français un motif plus piquant que réel, ils peuvent dire, avec leur malice ordinaire : *S'amuse-t-on quand on dort?* Poursuivons nos observations avec l'espoir de les convaincre.

La musique, le chant, la danse, l'éclat, le luxe, la mode, dira-t-on, font de l'Opéra un spectacle de sensations, d'illusions, de vanités, un lieu de réunion, un rendez-vous d'étrangers, une sorte

de préjugé particulier, de convention, en dehors des usages des autres théâtres, ou, pour mieux dire, une concentration des espérances qui, séparément, nous attirent partout ailleurs : il y a là un public spécial, une majorité fondée par l'aristocratie, par les notabilités de la richesse, par le dandysme des désœuvrés, et dans laquelle viennent se perdre les adjonctions sans force du parterre et de l'amphithéâtre où le public se renouvelle et se décompose. Sans vouloir examiner sérieusement ce que cette définition renferme de juste et de faux, admettons-la, ne fût-ce que pour en tirer la conséquence logique et victorieuse de la puissance de l'exemple, quand ce sont les sommités sociales qui le donnent. A-t-on jamais vu les orages et les tumultes se former pour troubler l'élégance fondamentale de ce centre des arts? Un coup de sifflet y serait un événement presque sans antécédents. Là, c'est l'Europe entière qui regarde la France et qui l'écoute; là, c'est le savoir-vivre qui dicte seul les lois, qui courbe toutes les individualités sous le joug des convenances. On y est ce que sont les autres, on y règle ses manières sur celles de tous, on y prend le diapason du lieu, on s'y arrête dans sa pensée. C'est, en quelque sorte, une excursion féerique en pays étran-

gers : on est à Pétersbourg, à Londres, à Vienne. La salle de la rue Lepelletier est la capitale du monde; c'est l'Europe en bottes vernies, et la civilisation en gants blancs. Les voyages instruisent la jeunesse. Aussi, tout émerveillés que sont les provinciaux de nos rues commerçantes, observent-ils et s'observent-ils au contact de ces mœurs étrangères; et le spectacle de la salle restera plus longtemps dans leur mémoire que celui de la scène, car le coup d'œil de cette réunion suffit pour leur faire comprendre une puissance qu'ils n'avaient pas encore soupçonnée, celle de la simplicité dans le luxe et de la réserve dans l'illustration.

L'envahissement de la salle de l'Opéra a pu être tumultueux, mais durant la représentation les transports de l'enthousiasme seuls viendront prouver qu'on peut sentir vivement tout en écoutant les petits scrupules d'une étiquette qui, d'ailleurs, n'établit d'esclavage que pour le sot. Le savoir-vivre abaisse toutes les barrières; c'est une vérité dont on peut se convaincre, dans la foule des gens du grand monde : ils forment le public de l'Opéra, mais ils ne le forment pas seuls, et, près d'eux, quiconque agit et parle comme eux, est autant qu'eux. La foule, en sortant de cette salle, offre

une singulière remarque à l'homme qui observe tout ce qui se passe : cette sortie s'effectue avec une espèce de solennité harmonieuse, comme si l'élégance et la musique avaient tout à coup profité à tous les spectateurs de quelques points qu'ils fussent partis pour arriver à l'Opéra, et quels que soient les antipodes vers lesquels ils dussent retourner.

Si le bourgeois de Paris, le fashionable du commerce, le dandy de la fabrique, le merveilleux de la moderne bazoche, le *lion* de quelque bourgade *de présent à Paris*, se courbent, à l'Académie royale de musique, sous les fourches caudines de l'élégance, s'ils s'abdiquent pour cette soirée, ils se retrouvent avec toute leur originalité distinctive dans la salle de l'Opéra-Comique. C'est là qu'ils sont chez eux ; c'est là qu'ils imitent bruyamment les bonnes manières observées la veille, avant la représentation et pendant les entr'actes ; c'est là qu'ils comprennent bien ce qu'ils écoutent mal : tout y est à leur portée, l'esprit du *poëte*, l'harmonie du compositeur, les plaisanteries musicales du baryton et les fioritures hasardées des actrices ; tout enfin (madame Damoreau n'est ici qu'une anomalie) forme un ensemble récréatif qui se reflète sur le visage

épanoui des spectateurs, à toutes les places. D'ailleurs c'est en quelque sorte une leçon de chant qu'on vient prendre; on suit l'acteur en fredonnant mentalement, sinon à voix basse, ces motifs de Pont-Neuf qui se retiennent si facilement; puis chacun les écorche, selon sa méthode et sa voix particulière : c'est un *la la la la* d'entr'acte et de sortie, un gargarisme universel, au foyer, dans les couloirs, et dans les rues environnantes, qui témoignent de la popularité du genre et de ceux qui le soutiennent. Les minauderies de MM. Auber et Adam sont le triomphe des demoiselles de comptoir; l'Opéra-Comique fournit à tous les magasins des petits moyens d'intrigue et de déclaration d'amour, comme les magasins fournissent à l'administration d'abondantes recettes.

Les théâtres de vaudevilles tiennent de l'opéra-comique par ses refrains : la corrélation est naturelle; mais le fils est préférable au père, en ce sens qu'il est moins prétentieux. Le public des théâtres de flons flons attache si peu d'importance au rire qu'il demande et à l'émotion qu'on lui donne, qu'il se laisse aller, sans trop y songer, aux hasards de la représentation. Cependant il faut excepter la présomption favorable à quelques acteurs aimés de toutes les classes du pu-

blic, et qui méritent de l'être. Nous voulons parler de Bouffé et de Ferville au théâtre du Gymnase, de Vernet au théâtre des Variétés, comédiens naturels et vrais, dont le talent serait remarqué même aux Français. On a pour eux une manière d'écouter et de regarder qui n'est pas celle d'avant, ni celle d'après ; car on ne regarde et on n'écoute pas Arnal, Odry, mademoiselle Déjazet, mademoiselle Flore, sans certaines précautions, du moins dans les loges ; on ne se risque pas à ces noms fameux avec tout le monde ; aussi résulte-t-il de cette prudence une sorte d'indécision et d'irrégularité dans l'aspect général de la foule. Il n'y a pas d'homogénéité de sensation, ni de résultat général ; il est visible qu'on approuve et qu'on blâme au même moment : le gros rire du parterre et des galeries contraste avec l'impassibilité que les gens un peu plus scrupuleux sont obligés, hommes et femmes, de garder réciproquement les uns devant les autres. Le cynisme ne produit pas sur tout le monde le même effet. D'un côté il y a dégoût, d'un autre jubilation. Mais comme un talent réel nécessite des œuvres sérieuses et plus développées, au point de vue de l'art, tous les spectateurs s'unissent indistinctement par les mêmes impressions, quand Ferville,

Bouffé, Vernet, jouent dans une pièce; et pendant qu'on la représente, si les mouchoirs font une fonction, c'est pour essuyer des larmes, soit que l'attendrissement ou le rire franc les provoque, et non plus pour servir de contenance à la pudeur vraie ou feinte.

Dans les théâtres de mélodrames, il n'est pas besoin de chercher à distinguer ce qui se passe dans les cœurs : les spectateurs, pendant la représentation, ne vous laissent pas le moindre doute à cet égard; et quand la toile se baisse, les exclamations, les commentaires prouvent quel intérêt cette masse prend à ce qu'elle écoute et à ce qu'elle voit. Ce n'est pas qu'elle soit silencieuse, quoique attentive : elle ne peut l'être, parce qu'elle ne sait comprimer ni son indignation, ni sa joie, parce qu'elle ne peut retenir ses larmes, ni ses soupirs, ni sa terreur.

Cette foule, si artistement groupée à tous les étages que son aspect étonne l'œil et agit sur la pensée, n'est pas formée d'êtres désillusionnés par l'égoïsme et par l'abus des jouissances, car c'est une trêve à ses misères qu'elle demande au drame, c'est l'oubli de ses chagrins qu'elle vient chercher au spectacle de maux imaginaires : elle s'apitoie sur la douleur d'autrui comme pour

tromper la sienne. La poitrine haletante, le cou tendu, l'œil humide, le visage contracté par les émotions opposées de la crainte et de l'espoir, chaque femme se met au lieu et place de l'héroïne, chaque homme se sent agiter du désir de défendre l'opprimé; la part que tous prennent à la fable se manifeste par un mouvement involontaire, quelquefois par un frémissement général.

Mais c'est surtout après la représentation qu'il est curieux de se mêler au flot populaire et d'entendre les opinions brusquement émises sur le mérite de l'ouvrage, et sur le talent des acteurs; il faut connaître le répertoire des théâtres de mélodrames pour bien juger, par les comparaisons qui sont faites, par les considérations tirées de la moralité de l'œuvre. Le goût des classes pauvres peut être mis en doute, mais non pas leur bon sens. Il est rare de trouver en défaut cette délicatesse du cœur qui soutient si longtemps la patience du pauvre. Au théâtre, nous l'avons dit, l'homme collectif est honnête et probe; il ne tolère le crime qu'à la condition de le voir puni; il faut que chaque fraction de cet être multiple emporte dans son cœur, pour illuminer un moment le foyer domestique, une

pieuse croyance dans la réparation providentielle; sans cela que deviendraient toutes ces forces paralysées, si elles se soulevaient contre les injustices sociales ?

Pendant la représentation, les spectateurs des théâtres de mélodrames ont oublié leur propre situation : ils sont guerriers français au Cirque-Olympique; ils ne voient à la Gaieté que par les yeux du *Sonneur* aveugle, ou ils sympathisent avec toutes les mères qui veulent sauver leurs *Innocents* du *massacre* ordonné par Hérode; à l'Ambigu-Comique le *Suédois Christophe* est leur parent : partout enfin, ils sont autres qu'eux-mêmes. Au sortir de la salle, la fièvre de l'émotion les tient encore. Mais le lendemain au réveil, c'est pour le drame réel de leur propre existence qu'ils voient le rideau de la nuit se lever lentement; et dans ce drame dont la misère et le vice forment la trame, ils oublient les impressions reçues la veille. Les germes sont étouffés sur cette terre sans culture: le besoin de tous les moments est un ver rongeur qui ne respecte rien. — Vous donc qui spéculez sur le denier du pauvre, auteurs et directeurs, allez l'étudier dans sa pénible vie, pour faire fructifier les heures de trêve que vous lui procurez. Égayez-le, car le rire est

une bonne et douce chose; qu'il chante vos refrains, mais touchez son cœur, arrachez-lui des larmes, car s'il joignait l'insensibilité du riche aux nécessités du pauvre, bientôt ne connaissant plus d'obstacles, le plus fort aurait raison : l'avenir social est entre vos mains, ne l'oubliez pas.

VI.

HISTOIRE INDIVIDUELLE ET ORGANISATION DES THÉATRES DE PARIS.

Nous avons déjà fourni des détails historiques, pour motiver nos assertions sur la fonction sociale de l'art dramatique, pour faire apprécier ses divers genres. En dispersant ainsi les recherches qui, groupées chronologiquement, constituent ce qu'on appelle l'histoire, nous renoncions par avance à l'idée de donner à la partie de notre travail qui nous occupe aujourd'hui, l'importance qu'on attache, à juste titre, à la

forme comme au fond du récit, sous la dénomination sévère que nous conservons cependant, parce qu'on abuse de toutes choses, et nous sommes autorisé en cela par l'usage. Il y a d'ailleurs des considérations à faire valoir comme excuse et comme explication de la méthode que nous avons suivie : l'histoire du Théâtre-Français, dans ses subdivisions, demandait du temps pour compiler les collections volumineuses qui existent sur la matière, et le talent d'écrire qu'exige une telle entreprise. Le temps manque à l'homme en contact avec le mouvement social, et surtout agité du besoin de jouir de son œuvre; car le monde a des exigences que ne subissaient pas les doctes et laborieux cénobites dont les générations ne formaient qu'une seule tête, qu'une seule main pour un même travail, sous l'inspiration d'une même idée. Nous n'avons plus de bénédictins. Quant à la question du talent d'écrire, il est toujours permis d'oser, et l'essai est déjà un acte de courage, quand il n'est pas l'effet d'une présomption ridicule.

D'un autre côté, et c'est là surtout notre meilleure justification, les longs ouvrages n'ont plus de lecteurs : comme on vit au jour le jour, le livre ouvert la veille est déjà vieux le lendemain ; on

préfère douter que de chercher des croyances dans les raisonnements et dans les preuves. L'histoire doit suivre les rails du journalisme, comme le pamphlet, le vaudeville et la caricature ; et la vapeur est une locomotive moins prompte que la pensée. Notre entreprise, toute variée que nous l'avons conçue à dessein ; dont le pêle-mêle a été l'objet d'une combinaison pour arriver à dire autant que nous le pourrions, sans assujettir le lecteur à un ordre trop régulier, à une série d'idées trop constante; notre entreprise nous semble déjà une témérité, quoique nous réduisions l'histoire à n'être qu'une biographie; bien que nous allions de l'art à la matière, de l'idée à la forme, du drame au public. Car il fallait encore suivre une sorte de logique dans cette sorte de vagabondage; et tout en nous défendant de faire un ouvrage méthodique, nous ne pouvions renoncer à la marche didactique et au ton sérieux qui sont imposés pour tout ce qui touche à la grande question de la moralité du peuple, soit par ses devoirs, soit par ses plaisirs.

Nous nous sommes borné aux faits les plus importants, aux faits constitutifs : il ne faut donc voir qu'une simple biographie des théâtres dans le travail qu'on va lire, et notre respect pour la

hauteur de vues que demande l'histoire nous impose l'obligation de le déclarer : ce n'est pas sans y avoir beaucoup réfléchi que nous avons pris le titre de *Physiologie*. Cet aveu nous sert à ramener naturellement le lecteur à l'idée d'une analyse. Nous nous efforcerons d'éviter la sécheresse inséparable des traités scientifiques. C'est d'ailleurs sur l'organisation des théâtres de Paris que nous voulons attirer les regards, et principalement sur celle des théâtres subventionnés : nous avons tous, pour eux, un droit d'examen et de critique, chacun pourra l'exercer avec connaissance de cause.

HISTOIRE DU THÉATRE-FRANÇAIS.

L'art dramatique peut être comparé à une de ces plantes qui poussent spontanément, que la culture développe et double, qui donnent des fleurs avec des fruits. En effet, partout où les hommes fondent une société, les lois physiologiques de sa nature créent le besoin des spectacles; bientôt les spectacles se perfectionnent et le théâtre s'élève. Mais les représentations devancent de beaucoup l'art dramatique. Existait-il dès l'an 1200, des comédies et des tragédies dans l'acception actuelle du mot? Nous ne pouvons le croire. Il est vrai que saint Thomas d'Aquin, qui vivait à

cette époque, agita la question de savoir si l'on pouvait jouer la comédie sans pécher ; mais il n'entendait sans doute, par le mot de comédie, que les récitations de quelques poésies auxquelles on donnait ce nom, ou peut-être quelques scènes improvisées par des bateleurs qui allaient *chantant ès maisons des grands seigneurs*, comme dit Nostradamus, *ou se promenant et en faisant gestes à ce convenables, par le remuement de la personne et changement de voix, et par autres actions requises à vrai comique.*

Quoiqu'on ait fixé l'époque certaine de la création du théâtre en France, à l'année 1398, il est tout aussi certain que des spectacles saints avaient précédé, de quelques siècles, la représentation du mystère de la passion à Saint-Maur. Ces spectacles étaient offerts aux fidèles de temps immémorial en Italie. On lit dans l'histoire de la ville de Paris, qu'en 1313 Philippe le Bel donna une fête, à laquelle il avait invité le roi d'Angleterre, et que parmi les différents divertissements, le peuple *représentait divers spectacles, tantôt la gloire des bienheureux, et tantôt la gloire des damnés.* Dans les villes de Flandre, aux *kermesses*, ces représentations rappelaient l'origine du théâtre en Grèce et le tombereau

de Thespis : on promenait processionnellement des chariots chargés d'un théâtre sur lequel des hommes et des femmes figuraient par leurs attitudes des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou des sujets allégoriques de piété.

Dans le même pays, il était d'usage de jouer, le jour de la Fête-Dieu, une sorte de pantomime, qui présentait une action suivie dans toutes les formes; et cette tradition s'est perpétuée si longtemps qu'au milieu du dernier siècle on la jouait encore. Une toilette était dressée dans le premier reposoir. Là, une très-belle fille, richement parée, assise devant le miroir, ajustait ses atours avec coquetterie. Quand le saint sacrement entrait dans le reposoir, elle se levait, repoussait la toilette et se prosternait devant notre Seigneur; puis elle suivait la procession, en se frappant la poitrine jusqu'au second reposoir, où elle se jetait pareillement à genoux en donnant toutes les marques d'un grand repentir. Alors elle se dépouillait de ses habits magnifiques, et, dans le sarreau d'une pénitente, elle parcourait la ville, en poussant de grands gémissements, et en versant des larmes qui attiraient celles de tout le monde.

Au reste, il est probable qu'on représenta des pantomimes longtemps avant les pièces

parlées, et qu'elles divertissaient la foule comme elles le font encore aujourd'hui. Girolamo Ruscellai, écrivain italien, dit qu'en 1550 il y avait en France un genre de farces muettes, dans lesquelles les acteurs, sans prononcer la moindre parole, se faisaient entendre à merveille par leurs gestes. Il ajoute que l'exécution en était agréable et fort goûtée des spectateurs. Ces pantomimes n'étaient qu'une tradition perfectionnée des représentations dont l'historien de la ville de Paris fait mention sous le règne de Philippe le Bel.

L'histoire du Théâtre-Français peut être divisée en quatre époques : la première, celle des mystères, des moralités et des soties, finit à la construction du théâtre de l'hôtel de Bourgogne ; la seconde, commençant à Jodelle, s'arrête à Corneille ; la troisième comprend le Cid, et embrasse tout le dix-huitième siècle jusqu'à la révolution française ; la dernière date de la réorganisation qui s'est effectuée dans la salle de la rue Richelieu, et s'étend jusqu'à la fin de 1839. Un examen rapide de ces époques, et de l'organisation du théâtre à chacune d'elles, constituera cet historique.

La première époque, l'époque hiératique, ne

doit être envisagée aujourd'hui que comme une sorte de prologue, pour lequel, ainsi que nous l'avons suffisamment démontré, le sentiment fait comprendre l'importance de l'art dramatique par l'éducation religieuse, qui doit commencer l'existence de tout ce qui se lie à l'unité sociale, éducation ainsi faite pour qu'elle serve à celle des peuples dans les différentes phases de sa vie nationale. En transportant du bourg de Saint-Maur à l'hôpital de la Trinité le théâtre élevé pour les pèlerins qui revenaient de Jérusalem, les pieux bourgeois, auxquels le roi Charles VI accordait le titre de confrères de la Passion, avec un privilége pour la représentation des *Mystères*, continuaient la fonction du prêtre. Bientôt, en s'adjoignant les clercs de la basoche, qui s'étaient acquis de la réputation comme poëtes, ils commencèrent, par la personnification des vertus et des vices dans les *Moralités*, cet enseignement auquel l'art de la scène se prête d'autant mieux qu'il semble moins y prétendre. Plus tard, les enfants sans-souci vinrent varier encore leurs jeux, et dès lors, pendant plus d'un siècle, ils perfectionnèrent lentement cet art, grâce à la sagesse du roi Louis XII, qui permit aux poëtes du théâtre de fronder, sans ménagement de personne, de rang et de qualité,

tous les vices de ses sujets. Mais François I[er] parvenu au trône, les libertés, sans dangers sous le *père du peuple*, devinrent de cruelles satires sous le *père des lettres*, et la censure fut inventée.

Tel est le résumé de la première époque du Théâtre-Français, sur laquelle nous avons déjà fourni des détails intéressants ; les mystères, les moralités et les soties avaient accoutumé le peuple aux jeux scéniques, tout imparfaits qu'ils fussent; mais ce besoin une fois ressenti, il devenait le principe des améliorations successives, et l'avenir devait répondre à l'instinct de la France, car les principales villes du royaume s'empressèrent d'avoir leur théâtre.

L'Italie, après la longue lutte des Guelfes et des Gibelins, ou, en d'autres termes, de la tyrannie et de la liberté, du vieil esprit guerrier et de l'esprit nouveau tout pacifique, querelle de papes et d'empereurs, l'Italie venait de s'unir dans l'étude de l'antiquité littéraire ; Pise et Florence brillaient de l'éclat des lettres et des arts, quand Charles VIII traversa la Péninsule à la tête d'une armée, depuis Milan jusqu'à Naples. Le séjour des Français en Italie hâta le développement de la littérature française, et un jeune poëte, nommé

Jodelle, put changer la direction des esprits relativement au théâtre.

Un arrêt du parlement, en 1547, rendit à la maison de la Trinité sa destination première. Les confrères de la Passion s'établirent à l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil; mais le parlement leur enjoignit de ne jouer sur leur théâtre que des sujets profanes, licites et honnêtes, faisant défense expresse d'y représenter aucuns sujets sacrés. Les confrères cédèrent alors leur privilége en faveur d'une troupe de comédiens qui se forma pour exploiter le nouveau genre de pièces, et l'amour du spectacle était déjà si vif, que plusieurs troupes françaises et italiennes, après s'être montrées à la foire de Saint-Germain, tentèrent de rester permanentes; mais le privilége des comédiens de l'hôtel de Bourgogne fut respecté. Ceux-ci cependant s'entendirent avec une troupe italienne, et lui permirent de jouer sur leur théâtre, en alternant avec eux.

A cette époque, des théâtres s'élevèrent aussi dans les colléges de Reims et de Boncout, pour y représenter les pièces de l'écolier Jodelle. Sa tragédie de *Cléopâtre captive* eut un si prodigieux succès, que le roi Henri II y assista à la seconde

représentation, avec toute sa cour. Ce prince fit compter le même jour cinq cents écus à l'auteur, et depuis il ne cessa de le combler de bienfaits.

Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne fut délaissé pour ceux des colléges; mais comme Jodelle était libertin, le besoin d'argent lui fit vendre son répertoire aux comédiens privilégiés, et il s'engagea à ne composer des pièces que pour eux. A la suite de ce traité, la foule reprit le chemin de la rue Mauconseil. Toutes les tentatives de concurrence échouèrent, même en 1584, lorsqu'une troupe de comédiens, venue de Bordeaux, éleva un théâtre dans l'hôtel de Cluny, rue des Mathurins Saint-Jacques. Avec et après Jodelle, Jean de la Péruse, Jacques Grevin, Mellin de Saint-Gellais, Antoine Baïf, Robert Garnier, Claude Mermet, travaillèrent pour la scène et obtinrent des succès; la connaissance et l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de quelques ouvrages italiens donnèrent à leurs travaux plus de régularité, et augmentèrent encore le renom et l'amour des spectacles, à ce point que les comédiens fondèrent rue de la Poterie, à l'hôtel d'Argent, une succursale sous le nom de théâtre du Marais. Mais ce fut seulement vers l'an 1600 que commença l'usage de jouer régulièrement trois fois par se-

maine, grâce aux efforts d'Alexandre Hardy, qui put fournir aux deux troupes jusqu'à huit cents pièces en quinze années. Une telle fertilité, qui n'a d'exemple qu'en Espagne par celles de Lopez de Véga et de Calderon, doit empêcher de dormir nos modernes Hardy.

Tous les écrits de Hardy sont oubliés, quoique Corneille, Scudéry, Sarrazin et plusieurs autres en eussent fait grand cas. Après lui, Théophile, Racan, Mayret, Gombault, Rotrou, Scudéry, Benserade, le cardinal de Richelieu, sous le nom de Desmarets, et surtout Corneille, surpassèrent de beaucoup leurs devanciers dans cette carrière. Le succès qu'obtint la comédie de *Mélite*, de ce dernier auteur, fut si prodigieux, que les comédiens du Marais, réunis depuis quelque temps à leurs confrères de l'hôtel de Bourgogne, retournèrent dans leur quartier pour jouer cette pièce. Peu après, une concurrence tenta de s'établir au jeu de paume de la rue Michel le Comte, en 1632; mais, sur la requête des habitants du quartier, la permission, qui avait été accordée pour deux ans, fut retirée. Enfin, en 1637, les comédiens de l'hôtel de Bourgogne représentèrent le *Cid*.

Le spectacle commençait à deux heures et finissait vers quatre heures et demie. On ne sait pas

précisément quel était le prix d'entrée au parterre et à la galerie : les Italiens, *gli Gelosi*, que Henri III avait fait venir de Venise, et pour lesquels on avait élevé le théâtre du Petit-Bourbon, ne demandaient que quatre sous par personne. En 1659, dans le même théâtre, lorsque Molière y amena sa troupe, le prix du parterre fut fixé à dix sous, et doublé pendant les représentations des *Précieuses ridicules*, en raison de l'immense succès qu'obtint cette comédie.

Cette seconde époque du Théâtre-Français est un pas immense fait sur la première ; outre le perfectionnement du drame, elle établit trois faits remarquables : la pluralité des théâtres, la régularité des représentations et l'introduction du droit pécuniaire des auteurs. Si l'on en croit les frères Parfaict, historiens du Théâtre-Français, on doit à Hardy l'obligation d'avoir introduit l'usage de recevoir de l'argent des pièces de théâtre, usage inconnu avant lui, et que les poëtes ses successeurs ont suivi *assez régulièrement*. Si l'innovation date en effet de cet auteur dramatique, qui, malgré ses huit cents pièces, mourut misérable, nous devons au plus fécond de nos écrivains dramatiques son perfectionnement : *Sous ses heureuses mains, le cuivre devient or.* Quant

au talent, voici ce qu'on dit de Hardy : « Avec tous ses défauts, il faut convenir qu'il avait apporté en naissant des talents marqués, que sa triste situation et sa trop malheureuse facilité à faire des vers ne lui ont presque pas permis de mettre en usage. On ne peut aussi lui refuser d'avoir assez bien entendu son théâtre, et que s'il a été forcé de prendre à la hâte tous les sujets qui s'offraient à lui, au moins a-t-il tâché de les présenter sur la scène avec un art qui lui était naturel, et qui avait été ignoré par la plupart des poëtes qui l'ont précédé. Il suffit pour Hardy d'avoir soutenu les commencements d'un théâtre à Paris, sous une forme nouvelle, et accoutumé le public à un spectacle journalier qui est devenu absolument nécessaire, et dont on ne peut plus se passer. » Fera-t-on un tel éloge de beaucoup de nos auteurs dramatiques actuels ? nous en doutons. On peut juger du mérite de ce poëte, qui faisait une pièce en quelques jours, par le passage suivant :

« Dompteur des plus grands dieux, fils aîné de nature,
Comment pénètre, amour, ta subtile pointure,
Tout d'un coup, en nos cœurs ? Comment, hélas ! comment
De libre m'as-tu fait esclave en un moment ?
Quel charme cómpagnon de ta flèche élancée
Altère si soudain les mœurs et la pensée ?

Je ne suis plus en moy, je ne suis plus à moy.
Comblé de désespoir, de fureur et d'émoy,
Solitaire, pensif, tout me nuit, tout me fâche,
Et ma fière douleur s'augmente sans relâche. »

Nous ne savons pas si beaucoup de nos poëtes pourraient faire *deux mille* vers de la sorte en *vingt-quatre heures*, comme le pauvre Hardy y était condamné.

Disons que le roi Louis XIII ordonna, en 1641, aux comédiens de ne rien représenter qui puisse blesser les mœurs; et pour les encourager dans leur art, il déclarait *que l'on ne peut imputer de blâme à la profession de comédien, et en prendre occasion de nuire à leur réputation, et encore moins de leur donner aucune marque de mépris.*

L'histoire du Théâtre-Français, depuis le *Cid*, est connue, et nous l'envisagerons ici seulement par la filiation des faits qui conduisent ce théâtre jusqu'à nous. Ainsi les pèlerins, qui jouaient en 1398 au bourg de Saint-Maur, et les confrères qui fondèrent le théâtre de la Trinité en 1402, se succédèrent pour établir en 1548, à l'hôtel de Bourgogne, le théâtre où les chefs-d'œuvre de Corneille furent représentés.

En 1650, le théâtre de la rue Mauconseil et le théâtre du Marais existaient concurremment,

et indépendants l'un de l'autre. Quelques bourgeois de Paris formèrent alors une troupe de comédiens, et jouèrent pour se divertir d'abord; mais, s'imaginant être de bons acteurs, ils s'avisèrent de tirer profit de leurs représentations, et transformèrent le jeu de paume de la Croix blanche, au faubourg Saint-Germain, en salle de spectacle, sous le nom de l'*Illustre théâtre*. C'est là que le jeune Poquelin parut, entraîné par l'amour de la comédie; mais l'entreprise n'ayant pas obtenu de succès, la troupe, sous la direction de Poquelin, qui prit le nom de Molière à cette occasion, partit en 1653, pour parcourir les provinces. Après avoir joué à Lyon, dans le Languedoc, à Grenoble et à Rouen, Molière ramena sa troupe à Paris, où, par la protection du prince de Conti et de Monsieur, il fut admis à l'honneur de représenter devant le roi, dans la salle des gardes au Louvre, *Nicomède* et le *Docteur amoureux*. Nous avons dit que Lous XIV fut si charmé de cette dernière farce, qu'il voulut que Molière se fixât à Paris : il lui donna donc le théâtre du Petit-Bourbon, pour y jouer alternativement avec les Italiens qui s'y étaient établis. Deux ans après, la démolition de ce théâtre ayant été nécessitée, les deux troupes qui l'exploitaient entrèrent en possession de la salle

du Palais-Royal. Il ne fallait rien moins que le mérite incontestable du génie de Molière pour que son entreprise pût lutter contre celle des comédiens de l'hôtel de Bourgogne ; mais la protection de *Monsieur*, l'honneur de porter le titre de ses comédiens, et plus tard le crédit de Molière auprès du roi, le soutinrent contre les rivalités de la rue Mauconseil et du Marais. En 1665 il obtint même pour sa troupe le privilége et le titre *de Comédiens du roi*, triomphant ainsi de toutes les animosités que ses succès lui attiraient chaque jour.

Après la mort de l'auteur du *Tartuffe*, en 1673, Louis XIV, cédant aux sollicitations de Lulli, cessionnaire du privilége de l'Opéra, sous le titre d'*Académie royale de musique*, lui accorda le théâtre occupé par Molière pour y exploiter ce nouveau genre. La salle du Palais-Royal, construite par les ordres du cardinal de Richelieu, pour les représentations de *Mirame*, était la plus belle de Paris. La troupe de Molière fut donc obligée de se réfugier au théâtre de la rue Mazarine, que le marquis de Sourdac avait fait construire pour les premiers essais de l'Opéra. Mais le roi ayant déclaré qu'il voulait qu'il n'y eût plus que deux troupes de comédiens français à Paris, l'une

au théâtre de la rue Mazarine, l'autre à l'hôtel de Bourgogne, le ministre Colbert se fit donner un état des sujets qui composaient la troupe du Marais, choisit les meilleurs et les incorpora dans la troupe des *comédiens du roi*. En conséquence des ordres du roi, M. de la Reynie, lieutenant de police, ordonna la clôture du théâtre du Marais, et l'ouverture de celui de la rue Mazarine. La nouvelle troupe commença ses représentations le dimanche 9 juillet 1773, par le *Tartuffe*. C'est ainsi qu'après quinze années d'existence, la troupe formée par Molière absorba l'une de celles qu'à son arrivée dans Paris elle avait trouvées en possession des suffrages du public. Mais les choses n'en devaient pas rester là, et sept ans plus tard, le roi jugeant qu'une seule troupe suffirait au service de la cour et au service de la ville, réunit les comédiens de l'hôtel de Bourgogne à ceux de la rue Mazarine. La réunion s'opéra le 25 août 1680.

Les comédiens français ne devaient attendre que gloire et prospérité de cette nouvelle organisation; cependant leur avenir ne fut pas longtemps tranquille : en 1688, ils durent chercher un nouveau gîte. « En acceptant le collége des Quatre-Nations, écrit Racine à Boileau, MM. de

Sorbonne ont demandé pour première condition qu'on les éloignât (les comédiens) de ce collége. Ils ont déjà marchandé des places dans cinq ou six endroits; mais partout où ils vont c'est merveille d'entendre comme les curés crient, etc. »
Cependant le terrain du jeu de paume de l'Étoile, rue des Fossés Saint-Germain des Prés, fut acquis, et un théâtre, élevé sur les dessins de d'Orbay, s'ouvrit, le 18 avril 1689, par *Phèdre* et *le Médecin malgré lui.* La recette fut de dix-huit cent quatre-vingt-neuf livres : c'était beaucoup pour ce temps-là.

L'achat du terrain et les dépenses générales de construction s'élevèrent à deux cent mille francs : par ordre du roi cette somme fut divisée en vingt-trois parts, pour être supportée proportionnellement par tous les sociétaires, selon leurs droits aux bénéfices, par part, demi-part et quart de part. La subvention annuelle accordée par le roi était alors de douze mille francs.

Un arrêt du conseil du roi, signé le 1er mars 1699, ordonna aux comédiens de donner le sixième de la recette aux pauvres de l'hôpital général, et à dater de ce même jour le prix d'entrée fut fixé ainsi qu'il suit : aux premières loges trois livres douze sous; aux secondes trente-six

sous, et dix-huit sous au parterre. On ne payait avant ce temps que douze sous au parterre et dix sous aux galeries.

En 1716, le duc d'Orléans, régent du royaume, accorda aux comédiens du roi la permission de donner des bals publics sur le théâtre, permission bientôt révoquée à la sollicitation du directeur de l'Opéra.

Au mois de juin 1757, Louis XV, après s'être fait instruire des affaires des comédiens français, et voulant leur donner des marques de sa protection, annula tous les arrêts rendus en différents temps, et leur donna une constitution en quarante articles, par lesquels tous les droits sont fixés, ainsi qu'on peut le voir par quelques-uns de ces articles : Article Ier. Le fonds de l'établissement de l'hôtel sera et demeurera fixé à la somme de deux cent mille huit cent douze livres seize sous six deniers, à quoi ont été fixées, par le traité de 1692, les dépenses faites tant pour l'acquisition des fonds sur lesquels les comédiens prédécesseurs ont fait bâtir ledit hôtel, la construction du théâtre, que pour l'achat des décorations et autres objets formant ledit établissement, et deux mille cinq cent soixante-quatorze livres payées par les susdits comédiens pour le rachat de la taxe des boues et

lanternes à cause dudit hôtel, dérogeant à cet égard au traité de 1705.

Article II. Le fonds ci-dessus sera comme ci-devant divisé en vingt-trois parts égales, dont chacune sera de huit mille sept cent trente livres quinze sous cinq deniers, au lieu de treize mille cent trente livres quinze sous cinq deniers, à quoi avait été taxé le fonds de chaque part par le traité de 1705, etc.

Article IX. Pour faciliter aux nouveaux acteurs ou actrices le payement desdits huit mille livres, etc., il leur sera retenu, à moins que de leurs deniers ils ne veulent faire les payements desdits huit mille livres, etc., par chaque année, et jusqu'à concurrence, la somme de mille livres, par part, et ainsi à proportion, etc.

Art. X. Tous les acteurs et actrices qui seront renvoyés après quinze années de service, jouiront de mille livres de pension viagère, laquelle leur sera payée annuellement par la troupe, etc.

Art. XXI. Il y aura trois semainiers qui serviront suivant l'ordre de leur réception, et dont le plus ancien des deux restants, et ainsi successivement de semaine en semaine : les fonctions desdits semainiers consisteront dans l'administration, police intérieure et discipline de la troupe,

ainsi qu'il va être ordonné, et qu'il le sera pour le surplus, par un règlement qui sera fait par les premiers gentilshommes de la chambre de Sa Majesté.

Art. XXV. Sur le produit de la totalité de la recette, seront prélevés : 1° les trois cinquièmes du quart, ou le neuvième au total, sans aucune déduction quelconque, pour l'hôpital général; 2° le dixième en faveur de l'Hôtel-Dieu, déduction faite des trois cents livres dont la retenue a été ordonnée par Sa Majesté, pour les frais, par chaque jour de représentation; 3° la rente annuelle de deux cents livres à la mense abbatiale de Saint-Germain des Prés, par transaction du 24 août 1695; 4° les pensions viagères dont la troupe sera chargée; 5° les intérêts des fonds ou portions de fonds, ainsi qu'il est porté par les articles III et IX; 6° les sommes payées pour fonds ou portions de fonds, dans le cas prévu par l'article III; 7° les appointements du caissier, des receveurs particuliers, des artistes et autres employés au service de la troupe; et finalement seront payés et acquittés tous les frais ordinaires ou extraordinaires, à la charge commune de la troupe; et quant au surplus du produit des représentations journalières, il sera divisé et par-

tagé en vingt-trois portions égales et distribuées auxdits acteurs à proportion des parts ou portions de part appartenantes à chacun d'eux dans le fonds dudit établissement, etc.

Art. XXVI. A l'égard de la pension de douze mille livres par année, accordée à ladite troupe, par brevet du 21 août 1682, elle sera pareillement partagée en vingt-trois portions égales, etc.

Art. XXXVI. Veut et ordonne Sa Majesté que lesdits comédiens soient tenus de représenter chaque jour, sans que, sous aucun prétexte, ils puissent s'en dispenser.

Art. XXXIX. Ordonne en outre Sa Majesté, qu'aussitôt après qu'il aura été fait lecture dudit arrêt dans une assemblée générale desdits acteurs et actrices, ils seront tenus de passer en conformité un acte de société entre eux, par-devant le notaire de la troupe, lequel acte, représenté à Sa Majesté, sera par elle approuvé et confirmé s'il y échoit.

Art. XL. Veut et entend Sa Majesté que le contenu du présent arrêt soit exécuté selon sa forme et teneur, et que tout ce qui y serait contraire soit regardé comme nul et non avenu, ainsi qu'elle l'a déclaré et le déclare dès à présent. Mande Sa Majesté aux premiers gentilshommes

de la chambre et aux intendants des menus, de tenir la main chacun en droit soi, à l'exécution du présent arrêt. »

Voilà donc l'ancienne constitution du Théâtre-Français : elle dément les prétentions qui s'élèvent au sein de la société actuelle. Les sociétaires sont soumis aux volontés des gentilshommes de la chambre, ainsi qu'on peut en juger par l'ordre suivant : « Du 24 avril 1764. Les comédiens français se mettront incessamment à l'étude de *la Magie de l'amour*, et se conformeront à la distribution des rôles que je leur envoie. *Signé : le duc de Duras.* » Est-ce là la liberté d'une république ?

Le règlement des quatre premiers gentilshommes, en date du 1er juillet 1766, organise un comité chargé de l'administration et de la police intérieure de la société, et composé de six hommes et du premier semainier; il rappelle aux semainiers leur devoir, et ordonne la tenue hebdomadaire d'une assemblée générale pour la formation du répertoire; il donne une instruction relative au répertoire; il règle l'ordre des délibérations; il institue le comité de lecture pour les pièces nouvelles, et enfin il fixe le droit des auteurs. Par ce règlement, les gentilshommes de la chambre se réservent le droit *d'arbitrer dans*

toutes les difficultés. Est-ce encore là la liberté d'une république ? Quoi qu'il en soit, c'est sous l'empire de telles lois que le Théâtre-Français s'était élevé au plus haut degré de splendeur, et c'est en s'insurgeant contre elles aujourd'hui, que les comédiens sont continuellement exposés aux plus fâcheuses alternatives. Si l'on envisage le chiffre de la subvention actuelle pour le comparer aux douze mille francs de la subvention faite par le roi Louis XV, on reconnaît le droit qu'a le gouvernement de s'immiscer dans les affaires de la société. Mais, dira-t-on, la révolution française est venue briser l'ancienne constitution. Alors il faut recourir au décret de Moscou, par lequel l'empereur Napoléon organise définitivement la société, après les traverses et les divisions qu'elle dut subir dans l'orage révolutionnaire. Le décret impérial du 12 octobre 1812 commence ainsi :

« Article 1er. Le Théâtre-Français continuera d'être placé sous la surveillance et la direction du surintendant de nos spectacles.

« Art. 2. Un commissaire impérial, nommé par nous, sera chargé de transmettre aux comédiens les ordres du surintendant. Il surveillera toutes les parties de l'administration et de la comptabilité. »

L'article 5 dit : « Les comédiens de notre Théâtre-Français continueront d'être réunis en société, laquelle sera administrée selon les règles ci-après. » Les articles 6, 7, 8, 9, 10, 11, qui complètent la première section de ce titre, règlent la division des parts.

« Art. 30. Un comité composé de *six hommes*, membres de la société, présidé par le commissaire impérial, et ayant un secrétaire pour tenir registre des délibérations, sera chargé de la régie et administration des intérêts de la société. — *Le surintendant nommera chaque année les membres de ce comité.* »

On le voit donc, s'il y a, entre le décret impérial, l'ordonnance de Louis XV et le règlement de 1766, quelques changements de mots, les principes sont les mêmes ; tout y est également prévu dans le même esprit d'autorité et de subordination ; les droits acquis, les intérêts matériels y sont respectés, avant comme après la révolution, mais la volonté des sociétaires y est soumise à celle du gouvernement. Il en devait être ainsi : le ministre qui autorise, qui protége et qui paye, doit toujours être le maître ; il a droit de contrôle, en vertu de l'argent qu'il donne ; et le principe est là, entre le pouvoir et les comédiens, ce qu'il

est naturellement entre la nation et le pouvoir. Nous reconnaissons au gouvernement la faculté de s'immiscer dans les affaires du théâtre, car nous ne renonçons pas au droit de demander, aux agents du pouvoir, compte de l'emploi des fonds dont ils disposent, et des conséquences de ces largesses nationales.

Le célèbre le Kain fit dans son temps un mémoire dont nous avons donné le titre, et dont nous citerons quelques passages, pour qu'ils soient appliqués aux comédiens actuels, et aux circonstances qui préoccupent le public au moment où nous écrivons ces lignes :

« De tous les projets que l'on a pu former pour le soutien et l'administration de la comédie française, dit-il, un des plus utiles, sans doute, est de lui avoir donné une forme d'établissement qu'elle n'avait jamais eu, de l'avoir fait enregistrer au parlement de Paris, et d'avoir forcé à son égard la considération publique, en abolissant les préjugés honteux attachés à cette partie des beaux-arts.

« On doit regarder encore comme très-important l'ordre rétabli dans les finances, l'abolition des emprunts annuels, etc. On ne doit pas omettre à tant de grâces les secours que Sa Majesté a bien

voulu procurer à ses comédiens lors du changement de forme du théâtre (il s'agit ici de la disparition des gradins qui encombraient la scène). Ce que j'ai considéré seulement comme idéal, imaginaire, et même impossible, c'est de fonder le rétablissement total de la comédie sur les liens de la concorde, de la déférence et de l'amitié réciproque. Ce chef-d'œuvre serait à juste titre le modèle de toutes les sociétés; mais on ne doit pas se flatter qu'il existe jamais; plusieurs obstacles s'y opposent : le premier c'est la disproportion de fortune, le second l'inégalité des talents.

« Je dirai plus : je soutiens que la jalousie, qui n'est réellement parmi les artistes qu'un degré de plus à leur émulation, devient une partie de leur existence; c'est cet aiguillon qui fait éclore et sortir l'amour-propre, et ce dernier (pour peu qu'il soit bien entendu) doit de toute nécessité opérer le bien général.

« Laissons donc les choses comme elles sont établies par la nature ; examinons ce qui seulement est du ressort des probabilités humaines, et tâchons de développer le vice radical de la comédie; il y a peu de gens qui le connaissent, le reste s'en doute, et personne n'ose l'attaquer.

« Je conçois comment cette crainte a pu arrêter les plus hardis : la peur de se compromettre, de heurter de front de vieux usages que le temps avait rendus recommandables, la répugnance naturelle à choquer l'amour-propre de ses camarades, la certitude de se faire de petits ennemis féminins qui ne pardonnent jamais, le hasard d'encourir la disgrâce de la supériorité, laquelle est rarement dégagée d'une prééminence particulière; voilà, sans doute, des motifs plus que suffisants pour glacer le courage de l'homme le mieux intentionné, arrêter le plan de ses opérations, et le rendre, malgré lui, inutile au bien de la société.

« Mais aujourd'hui, que le mal est invétéré plus jamais, que la comédie tombe dans la plus horrible décadence, que les talents, pour la plupart, ne sont plus que de faibles copies des bons originaux qui nous ont précédés, je crois qu'il est temps de s'échapper et de faire les derniers efforts pour sauver ce qui nous reste.

« La comédie est composée de différents membres qui doivent tous concourir au bien de la société.

« Cela posé, nous jetterons un coup d'œil sur l'état actuel des choses, et nous considérerons de

sang-froid si la comédie, telle qu'elle est, peut subsister longtemps; quels sont ceux qui la composent, etc.

« Toutes ces choses sont donc réunies à trois objets, dont le premier est de rappeler l'attention du ministre; le second, de faire sortir de son engourdissement un art abruti par une ignardise impardonnable; et le troisième, de réveiller le goût dans l'âme du public, étourdi lui-même par *la pesanteur du joug le plus contraire à la liberté nationale et à l'accroissement de tous les arts.*

« Personne ne peut révoquer en doute que le spectacle français, par sa pureté et par sa décence, ne soit devenu de la plus grande utilité; il intéresse et maintient les bonnes mœurs, il occupe et instruit une jeunesse innombrable, dont le désœuvrement causerait un grand désordre dans l'État, etc. »

Ce mémoire de le Kain semble avoir été écrit hier, tant il est applicable à la situation fâcheuse du théâtre en général et du Théâtre-Français en particulier. Après avoir démontré les causes du mal et avoir indiqué les moyens d'y remédier, le célèbre tragédien reprend, chez tous les sociétaires, individuellement, leurs défauts, soit comme acteur, soit comme camarade. Puis il termine

ainsi : « Les ministres de Louis XIV avaient établi une garde militaire à l'Opéra, et n'avaient jamais souffert que la pareille fût installée au Théâtre-Français : quelle en est la raison? je crois la découvrir, et je vais tâcher de la développer du mieux qu'il me sera possible. L'Opéra est un spectacle où la décoration, la pompe et l'appareil dominent plus que le sentiment; il était représenté dans un palais, devenu, depuis la mort de M. le cardinal de Richelieu, l'apanage du premier prince du sang de la maison de Bourbon : il était donc convenable que tout ce qui aurait quelque relation à la magnificence du lieu y fût adhérent.

« La Comédie-Française, au contraire, n'était qu'un hôtel de particulier, remis sous la discipline de la police ordinaire.

« Il y a toute apparence que cette même police n'y fut établie qu'afin de laisser au public une sorte de liberté qui lui permît d'apprécier, d'encourager, d'applaudir ou de critiquer les premiers drames réguliers apposés sur notre scène, et les premiers bons acteurs que la France avait connus.

« Cette politique me paraît d'autant plus sage, qu'elle avait pour but de purger les lettres et le théâtre de tout ce que l'un et l'autre avaient eu alors de bas, de mauvais et de méprisable. En

effet, une pareille opération ne pouvait être confiée qu'à un public libre, enivré de son enthousiasme, et créateur du bon goût.

« Si ce même public eût été dès lors enchaîné, il se fût abruti, découragé, et le théâtre était perdu; je laisse à juger maintenant si les ministres de Louis XIV ont eu tort ou raison.

« Il est certain que les arts ne peuvent subsister s'ils ne sont éclairés par la critique et encouragés par les applaudissements. Supprimez l'un de ces véhicules, vous réduirez les arts sublimes à la médiocrité, et le médiocre sera bientôt détestable; alors, plus d'émulation, plus de vraie connaissance, plus de vrai mérite. »

Aujourd'hui que les administrations remplissent la salle d'un théâtre de spectateurs dévoués à l'auteur qu'elles veulent faire réussir, ou contraires à celui qu'elles veulent faire tomber, il n'y a plus de liberté. Continuons.

« En fouillant dans les annales de cette analyse, je remarque qu'il y régnait une sorte de licence, qui, toute turbulente qu'elle était, peignait assez le caractère de notre nation, telle qu'elle était; par exemple, la fureur de faire placer les femmes sur le devant des loges, de faire sortir du théâtre un petit bourgeois aimable,

d'entendre le parterre colloquer très-plaisamment avec les acteurs, d'interrompre et faire recommencer les mêmes acteurs, lorsque l'un des princes du sang honorait le spectacle de sa présence. Ces diverses agitations, ces déférences annonçaient aux étrangers une nation libre, juste, spirituelle, respectueuse et polie; elles caractérisaient merveilleusement les mœurs du siècle de Louis le Grand.

« Aujourd'hui notre taciturnité forcée nous a rendus plus décents, mais en même temps tristes, rêveurs, froids, philosophes, incapables d'éprouver aucunes sensations vives; le public est étouffé, au milieu des chaleurs de l'été, sans oser réclamer le secours de l'air; il est privé d'entendre le spectacle, lorsque, par hasard, l'acteur parle trop bas : voilà cependant ce que l'on caractérise de bon ordre, de décence et d'honnêteté.

« Pour justifier la nécessité de ce nouvel ordre, pourra-t-on citer quelques bons ouvrages, ou des comédiens de mérite, que les clameurs publiques aient fait tomber? Au contraire, l'historique du théâtre ne parle que des guerres déclarées aux acteurs sans talents et aux mauvais auteurs.

« Les *Pradon*, les *Boyer*, les *Scuderi*, et tant d'autres, furent les victimes d'un public turbu-

lent, à la vérité, mais éclairé, judicieux et intègre.

« Ce même public avait également proscrit un tas de mauvais comédiens, qui n'avaient été reçus que par la brigue et la persécution; il s'en est fait justice, et comme on arrache d'un bon champ les ronces qui empêchent de vivifier les plantes. C'est donc à la faveur d'un privilége si respectable que l'on a tiré de la foule tous ces génies heureux, formés par l'enthousiasme du public, et illuminés par sa critique. »

Ces citations, on le sent, outre le rapport qu'elles ont avec les circonstances actuelles, nous servent dans la marche historique à laquelle nous revenons.

Les comédiens français durent quitter en 1770 leur théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, et, en attendant qu'on construisît pour eux la salle appelée aujourd'hui l'Odéon, ils vinrent occuper le théâtre des Tuileries, élevé un siècle avant, pour les représentations de la *Psyché* de Molière. Ils y restèrent douze années. C'est là que Voltaire, de retour à Paris, vint y recevoir, en 1778, le triomphe qui précéda sa mort. Le Kain n'était déjà plus, mademoiselle Clairon avait quitté la scène depuis douze ans, cependant le théâtre prospérait.

La salle du Théâtre-Français, au faubourg Saint-Germain, fut achevée en 1782 et ouverte le 9 avril de la même année. La Harpe composa pour son inauguration *Molière à la nouvelle salle*, comédie épisodique. Deux ans après, le *Mariage de Figaro* y fit courir tout Paris pendant deux années. Sans les troubles de la révolution, il est probable que les comédiens français n'eussent pas quitté ce théâtre; mais, à la suite des représentations de *Paméla*, comédie de M. François de Neuchâteau, jouée pour la première fois le 1er août 1793, dans la nuit du 3 et du 4 septembre on s'empara des acteurs de la Comédie-Française et on les enferma dans les prisons.

Ainsi se termina, avec le siècle, la troisième époque du Théâtre-Français, qui, dans le cours de deux siècles, porta l'art dramatique et l'art théâtral à leur plus haut degré de perfection : Corneille, Molière, Racine, Regnard, Voltaire, Beaumarchais, forment avec Baron, Poisson, le Kain, Préville, Fleury, Larive, le jeune Talma, Molé, et mesdames Champmeslé, Lecouvreur, Desmares, Dangeville, Clairon, Dumesnil, Comtat, Raucourt, un lien non interrompu qui ne fut brisé que par la violence révolutionnaire.

Mais, en France, l'esprit social ne peut cesser d'animer la nation, et, avec la société, toutes ses nécessités doivent renaître; les causes doivent produire leurs effets. Avec l'ordre, le Théâtre-Français devait reprendre son antique splendeur: dès 1791, quelques anciens membres de la Comédie, Monvel, Talma, Dugazon, avaient fondé, dans la salle actuelle, le *Théâtre-Français de la rue Richelieu*, qui subsista jusqu'au mois de pluviôse an VI. Ceux des comédiens que le 9 thermidor rendit à la liberté, se réunirent au théâtre de la rue Feydeau, et alternèrent avec la troupe d'Opéra-Comique qui l'occupait alors. Les principaux acteurs du *Théâtre de la République*, nouveau nom du théâtre la rue de Richelieu, se joignirent à eux; plusieurs sociétaires, qui parcouraient les provinces, revinrent se grouper au noyau, auquel bientôt, par les soins du commissaire du gouvernement, M. Mahérault, mademoiselle Raucourt, Larive, Saint-Prix, qui jouaient sur le théâtre de la rue Louvois, se réunirent; et l'ancienne société, reconstituée par le pouvoir, reprit le cours de ses représentations le 11 prairial an VII, par le *Cid* et l'*École des maris*, dans la salle de la rue Richelieu. Ainsi commençait, pres-

que avec le siècle, la quatrième époque, que Talma, Fleury et mademoiselle Mars devaient conduire jusqu'à la restauration.

Au retour des Bourbons, la constitution du Théâtre-Français, définitivement arrêtée dans tous ses détails, par le décret impérial daté de Moscou, ainsi que nous l'avons vu, ne subit aucun changement; seulement le duc de Duras, un des premiers gentilshommes de la chambre, remplaça le surintendant impérial, et les largesses des deux rois qui se succédèrent ne manquèrent jamais aux besoins de la société.

Après les entraves que le despotisme impérial mettait à l'élan littéraire, il devait nécessairement arriver un temps de gêne et d'hésitation dans la direction des affaires de la comédie française, sous le rapport du répertoire et sous celui des bénéfices. Nous en subissons aujourd'hui les conséquences. L'esprit nouveau a pu rompre violemment le trône de la branche caduque; il a pu improviser un nouveau gouvernement; mais le Corneille et le Molière, qui doivent nous diriger dans la route que nous devons suivre, et nous peindre par nos travers, s'ils sont nés, ne se sont pas manifestés encore. En attendant, l'avenir se prépare, de jeunes talents nouent le temps qui

passe aux temps qui ne sont plus, en faisant comprendre aux générations actuelles ces œuvres qui donnaient tant d'émotions à nos devanciers. Ne désespérons pas, la France n'est point à ses derniers jours; les hommes de mauvais vouloir et d'intentions perverses vieillissent et meurent; la nation seule se maintient dans son éternelle jeunesse, tout en acquérant l'expérience : à quelle époque a-t-elle manqué de voix pour crier ses souffrances, de paroles pour formuler ses besoins, et d'artistes pour y répondre?

Le Théâtre-Français se trouve en ce moment dans une situation qui ne saurait durer davantage. La guerre intestine préoccupe les sociétaires, les divise en deux camps, nuit à leur prospérité et compromet leur avenir. Cette république en est à son 18 brumaire. L'unité d'un despote peut seule lui rendre son énergie et la faire lutter avec avantage contre les vingt théâtres qui sont intéressés à lui ravir le public. L'institution fondée par l'ordonnance de 1757, réorganisée par le décret impérial de 1812, quoique soumise à la surveillance d'un dictateur, était une véritable république, et voilà pourquoi elle ne peut se maintenir aujourd'hui. La première vertu des républiques, ce qui fait leur force, c'est, dans le but de

l'intérêt général, l'abnégation du *moi*, avec ses vanités et ses intérêts particuliers. Pour quiconque a fait une étude spéciale du comédien, à toutes les époques et chez tous les peuples, il résulte cette conviction profonde, que l'amour-propre le domine avant tout; que, selon lui, les choses ne vont bien qu'autant qu'elles peuvent le satisfaire individuellement; et ce n'est pas toujours le talent le plus élevé qui prétend davantage : l'amour-propre engendre les rivalités et les jalousies; ces petites passions sont toujours plus fortes que la chose publique. La forme républicaine n'aboutit donc qu'à une oligarchie déplorable. Citera-t-on le passé? nous répondrons par les doléances de le Kain. Il faut aux comédiens le despotisme, sinon la tyrannie. Une république aristocratique, semblable à celle de Venise, serait aujourd'hui une monstruosité morale, et cependant elle serait la seule juste, car, enfin, les comédiens ne sont pas égaux en talents, et les services qu'ils rendent doivent se mesurer d'après leur influence sur la recette. En 1830, les comédiens exerçaient sans trouble leurs droits : les choses allaient-elles bien? Non. Les grands talents, par l'effet des petites passions, avaient éloigné du théâtre tous les sujets qui donnaient quelques espérances, et, sans nom-

mer personne, certains chefs d'emploi faisaient fuir le public. Lassées de cet ordre de choses, les grenouilles demandèrent un roi; Jupiter leur répondit: « Choisissez. » M. Jouslin de la Salle fut intronisé. Bientôt les grenouilles crièrent contre l'hydre. Sur leur proposition, M. Vedel, ce soliveau qu'on espérait faire mouvoir à volonté, fut accepté par Jupiter. Mais, cette fois, Jupiter fit mouvoir la marionnette : le soliveau joua le roi. Nouvelle insurrection.

Jupiter, en ce moment, assemble l'Olympe et délibère.

La question est grave, on le sent : le despotisme peut être une bonne chose ou une chose absurde, comme la république elle-même. Tout dépend des intentions qui font mouvoir la machine gouvernementale : république ou despotisme, si la forme protége l'abus en faveur des auteurs et des acteurs contre le public, elle est criminelle; elle est sainte et sacrée si elle protége l'équité, si elle préserve des enseignements pernicieux, si elle délivre de l'égoïsme des supériorités, des prétentions de la médiocrité; si tous les priviléges dont le Théâtre-Français est comblé, par la possession absolue de la haute littérature tombée dans le domaine public, si les subventions nationales et royales servent enfin à la gloire de la littérature,

à la manifestation du génie français, à la répression des travers sociaux et aux grandes moralités de l'art dramatique. Les comédiens réclament la liberté, soit; alors nous la réclamons aussi nous-mêmes; nous voulons qu'il nous soit permis d'élever notre boutique à côté de la leur : Corneille et Molière appartiennent à la France et non pas à quelques comédiens. Qu'on y songe; la direction et la surveillance du premier théâtre de la nation ne sauraient être des récompenses accordées, selon le caprice d'un ministre, à la vénalité de quelques hommes, tantôt l'un, tantôt l'autre; c'est une magistrature, un sacerdoce. Le directeur des beaux-arts, M. Cavé, tient aujourd'hui dans ses mains l'avenir de l'art dramatique sérieux, il succède à Louis XIV; selon ce qu'il fera admettre ou rejeter par le ministre, la postérité sera reconnaissante. Le pouvoir sera-t-il responsable de l'avenir du Théâtre-Français? Toute la question est là, dit-on. Non; ceci n'est plus une question. Du moment que le gouvernement s'est réservé le droit d'autoriser les spectacles et d'investir qui bon lui semble d'un privilége, il est responsable de tout. Avec la liberté, il ne l'est plus de rien. Aussi est-ce à lui que, plus tard, nous demanderons compte, au nom de la morale et du droit français.

HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Les ballets, qui commencèrent sous le règne de Henri II, en 1550, par l'influence des Italiens venus à la suite de Catherine de Médicis, et qui se perfectionnèrent sous tous les règnes, jusqu'à Louis XIV, époque où ils acquirent leur plus haut degré de splendeur et de magnificence, conduisirent à l'établissement de l'Académie royale de Musique. Ces divertissements étaient mêlés de vers et de chants; et beaucoup de ballets représentés dans la seconde moitié du dernier siècle sont de véritables opéras.

Dans l'origine, et même sous Louis XIII et

Louis XIV, un ballet était une sorte de divertissement auquel tout le monde prenait part, et, quelquefois, se trouvait acteur et spectateur.

La *Finta Pazza*, fête théâtrale qui avait eu du succès en Italie, fut la première tentative d'opéra faite en France; le cardinal Mazarin, pour donner au roi l'idée d'un tel spectacle, fit venir d'Italie des chanteurs, des musiciens et des machinistes. Ils exécutèrent à grands frais une représentation qui fit peu d'effet. Cependant, ainsi que nous l'avons dit, le marquis de Sourdac, à son retour d'Italie, s'associa avec l'abbé Perrin et l'organiste Cambert, et obtint, en 1669, des lettres patentes pour établir, rue Mazarine, près de la rue Guénégaud, le premier théâtre d'opéra, sous le nom d'Académie. Mais ce fut seulement après la mort de Molière, car ce poëte moraliste avait suffi seul à divertir le roi et sa cour, que Lulli, conjointement avec Quinault, en demandant le privilége de la salle du Palais-Royal pour l'exploiter, mit en faveur la tragédie lyrique et les pastorales, sous le nom qui, depuis, a consacré ce genre.

Les lettres patentes accordées à l'abbé Perrin, le 28 juin 1669, portent : « Permission d'établir en la ville de Paris et autres villes du royaume, des académies de musique pour chanter en pu-

blic des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années. » A la suite du privilége, on joua l'opéra de *Pomone* sur le théâtre construit à cet effet à l'hôtel de Nevers. « *Pomone*, dit Saint-Évremond, est le premier opéra français qui ait paru sur le théâtre; la poésie en est fort méchante, la musique belle; M. de Sourdac a fait les machines, c'est assez dire pour donner une idée de leur beauté; on voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait les paroles avec dégoût. » Cependant cette pièce fut représentée avec succès pendant huit mois, et fut tellement suivie, que l'abbé Perrin en retira pour sa part plus de trente mille livres. Le marquis de Sourdac éloigna Perrin, chargea Gilbert, secrétaire des commandements de la reine de Suède, et son résident en France, de travailler pour son entreprise, et ils donnèrent, avec le musicien Cambert, *les Peines et les Plaisirs de l'amour*. Saint-Évremond dit que cet opéra « eut quelque chose de plus poli et de plus galant » que le précédent. Alors Lulli, qui était surintendant de la musique du roi, profitant des différends survenus entre les associés de l'Opéra, obtint, par le crédit de madame de Montespan, que

l'abbé Perrin, moyennant une somme d'argent, lui céderait son privilége. Et en effet, de nouvelles lettres patentes, en forme d'édit, investirent le surintendant de la musique comme directeur de l'*Académie royale de Musique*. Cependant, pour n'avoir rien à démêler avec les associés de l'abbé Perrin, il fit construire un théâtre nouveau près du Luxembourg, dans la rue de Vaugirard, où il donna, le 15 novembre 1672, les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale dont il avait fait la musique sur les paroles de Quinault. Cette pièce fut suivie de *Cadmus* au mois de février 1673.

Molière mort, Lulli obtint la salle du Palais-Royal; et il dirigea son entreprise avec tant de bonheur, qu'après sa mort on trouva dans ses coffres six cent trente mille livres en or. Voilà ce qu'on dit de lui dans les histoires du temps: « Lulli n'excellait pas seulement dans l'art de la composition de ses opéras; il savait aussi parfaitement l'art de les faire exécuter et en gouverner les exécuteurs. Du moment qu'un chanteur ou une chanteuse, de la voix desquels il était content, lui étaient tombés entre les mains, il s'attachait à les dresser avec une affection merveilleuse; il leur enseignait lui-même à entrer, à marcher sur le théâtre, à se donner la grâce du geste et de

l'action; c'est lui qui a formé les plus grands acteurs et les plus fameuses actrices, tels que les Beaumavielle, les Dumesny, tels que les demoiselles de Saint-Christophe et la célèbre Rochois, le vrai modèle de toutes les grandes actrices qui ont paru depuis sur le théâtre de l'Opéra. Il voulait que les acteurs chantassent sans roulades ni brodures dans les récitatifs, et il le voulait si uni, qu'on prétend qu'il allait se le former à la Comédie-Française, sur les tons de la Champmeslé. Il écoutait déclamer cette fameuse actrice, retenait ses sons, puis leur donnait la grâce, l'harmonie et le degré de force qu'ils devaient avoir dans la bouche d'un chanteur, pour convenir à la musique à laquelle il les appropriait.

« Dans les répétitions qu'il faisait lui-même, il ne souffrait là que les gens nécessaires, le poëte, le musicien, etc. Il avait la liberté de reprendre ses acteurs et ses actrices; il leur venait regarder sous le nez, la main haute sur les yeux, afin d'aider sa vue courte, et ne leur passait quoi que ce soit de mauvais. Pour son orchestre, il avait l'oreille si fine, que du fond du théâtre il démêlait un violon qui jouait faux; il écoutait et lui disait : « C'est toi; il n'y a pas ça dans la partie. » Il se mêlait aussi de la danse presque autant que

du reste; une partie du ballet des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* avait été composée par lui, l'autre par Desbrosses; et Lulli eut presque autant de part aux ballets des opéras suivants que Beauchamp, qui en était le compositeur. Il réformait les entrées, imaginait des pas d'expression qui convinssent au sujet, et quand il en était besoin, il se mettait à danser devant ses danseurs pour leur faire comprendre plus tôt ses idées. Et enfin, Lulli avait l'art de se faire aimer et de se faire craindre de ses acteurs; il les avait mis sur le pied de recevoir sans contestation les rôles qu'il leur distribuait, et il avait une merveilleuse autorité sur la république musicienne. » Nous avons cité ces passages, parce qu'ils donnent l'idée d'un bon directeur d'opéra.

Lulli mourut en mars 1687; sa veuve obtint une pension de dix mille livres pour elle et ses enfants, sur le revenu de l'Opéra. Nicolas de Francine, maître d'hôtel du roi, qui avait épousé une des filles de Lulli, obtint la continuation du privilége. Voici, à ce sujet, un extrait des lettres patentes: « Aura l'usage des décorations, machines, pierreries et plumes, dont il sera fait inventaire et estimation par deux experts, un de la part du sieur Francine et un de la part de la veuve et des en-

fants de Lulli, avec un sur-arbitre, si besoin est, lequel serait nommé par M. de Louvois, secrétaire d'État, surintendant des bâtiments. » Ces lettres furent enregistrées au parlement en 1689. Dans celles qui furent accordées en 1698, outre l'obligation par Francine et le sieur du Mont, son associé dans l'entreprise, mais seulement pour un quart, de payer les dix mille livres à la veuve de Lulli, elles obligent également à payer les pensions suivantes : « à Pascal Colasse, maître de musique de la chapelle et de la chambre du roi, trois mille livres; à Jean-Baptiste Berrin, dessinateur du cabinet de Sa Majesté, trois mille livres; à Marthe Lezochois, mille livres; à Marie Aubry, huit cents livres; à Marie Verdier, cinq cents livres; à Geneviève Lestanq, cinq cents livres; à Claude Caillet, quatre cents livres; toutes ces pensions payables par mois, franches et quittes de toutes dépenses, frais et charges de l'Opéra; et arrivant le décès de quelques-uns desdits pensionnaires, leurs pensions demeureront éteintes et supprimées au profit des directeurs, chacun à proportion de leurs intérêts audit privilége. »

Le sieur André Destouches fut établi, en 1703, *inspecteur général sur toute la régie de l'Opéra*, tant pour ce qui regarde la police intérieure que

le service du spectacle et les recettes et dépenses, avec rétribution de quatre mille francs de pension par an, à prendre sur le produit des recettes, tant pour lui que pour ceux qui lui succéderaient dans ces fonctions. L'inspecteur général était tenu de rendre des comptes au secrétaire d'État ayant le département de la maison du roi, lequel devait régler toutes les contestations concernant l'Opéra, après avoir consulté Sa Majesté.

En 1731, Destouches, inspecteur général, remplaça Francine dans la direction de l'Académie royale de Musique. Le privilége fut ensuite accordé à François Berger, écuyer; et en 1749, après la mort de ce dernier, le roi en donna la direction générale à la ville de Paris, sous les ordres de M. le comte d'Argenson, ministre de sa maison. Les amateurs conçurent de grandes espérances de ce nouvel arrangement, conforme à l'usage des Romains, qui chargeaient les édiles du soin des spectacles et des fêtes publiques. Le directeur nommé par la ville devait avoir soin d'approvisionner le magasin de l'Opéra des marchandises de toutes espèces, au moins pour un an; il devait les tirer de la première main pour les avoir à meilleur compte, pour que les travaux ne souffrissent

aucun retard dans les temps et les circonstances qui exigent de la promptitude. Sous ses ordres, le garde-magasin devait être chargé du dépôt de tous les effets; il devait en remettre, au fur et à mesure, au maître tailleur la quantité nécessaire pour être en état de monter un opéra. Le maître tailleur devait distribuer l'ouvrage à douze autres ouvriers sous sa surveillance. Le dessinateur devait donner les dessins des habits et ceux des décorations; puis les menuisiers, les peintres et les ouvriers pour les machines, etc., devaient fonctionner selon le besoin. A cette époque, il en coûtait environ quarante-cinq mille francs pour monter un opéra:

Voici le règlement de 1713.

« De par le roi. — Sa Majesté étant informée que, depuis le décès du sieur Lulli, on s'est relâché de la règle et du bon ordre dans l'intérieur de l'Académie royale de Musique, quelques soins que les donataires aient pris pour l'empêcher, et que, par la confusion qui s'y est introduite, ladite Académie s'est trouvée surchargée de dettes considérables et le public exposé à la privation d'un spectacle qui depuis longtemps lui est toujours également agréable : et Sa Majesté voulant par la

suite prévenir de pareils inconvénients, elle a résolu le présent règlement, qu'elle veut être suivi et exécuté selon sa forme et teneur.

« Article Ier. Le sieur Francine, donataire du privilége de ladite Académie et directeur, aura soin de choisir les meilleurs sujets qu'il pourra trouver, tant pour la voix que pour la danse et pour les instruments. Aucun desdits sujets ne sera reçu sans l'approbation du sieur Destouches, inspecteur général.

« Art. II. Pour parvenir à élever des sujets propres à remplir ceux qui manqueront, il sera établi une école de musique, une de danse et une d'instruments, et ceux qui y auront été admis y seront enseignés gratuitement. » Les articles III, IV, V, VI, VII, règlent les obligations des acteurs et actrices, danseurs et symphonistes. L'article VIII en fixe le nombre. Les articles suivants règlent les appointements et les pensions de retraite.

« Art. XV. Les auteurs de pièces de théâtre, tant pour les vers que pour la musique, seront payés sur le produit des représentations de leurs pièces, savoir : le poëte à raison de cent livres par chacune des dix premières représentations; et le musicien pareillement à raison de cent livres par chacune des dix premières représentations;

et à raison de cinquante livres pour le poëte et de pareille somme pour le musicien par chacune des vingt représentations suivantes, pourvu néanmoins que lesdites pièces soient jouées sans interruption, en sorte que si, par le dégoût du public, elles ne peuvent aller à la dixième ou à la vingtième représentation, les auteurs des vers et de la musique ne pourront prétendre aucun payement par delà leur cessation, etc.

« Art. XVIII. L'inspecteur général tiendra exactement la main en ce qu'en exécution des défenses faites, aucun n'ait entrée sur le théâtre, que ceux qui sont absolument nécessaires pour le service actuel du spectacle; aucun acteur ni actrice de musique et de danse ne demeure sur le théâtre avec d'autres habits que ceux du théâtre, et seulement quand il faudra être à portée de paraître sur la scène; aucun desdits acteurs n'entre dans les loges des actrices; aucune actrice n'entre pareillement dans celles des acteurs, ni dans l'orchestre; et en général à ce que la police et le bon ordre soient régulièrement observés. »

Par un autre règlement daté de Marly, le 19 novembre 1714, il est dit, que « l'arrangement des pièces qui devront être mises au théâtre sera fait six mois avant la première représentation de

celle par laquelle on devra commencer, en sorte que le plan d'hiver soit toujours fait dans la semaine de Pâques, et le plan d'été dans le cours du mois de novembre. — Que les représentations d'hiver commenceront par une nouvelle tragédie qui sera tenue prête, ainsi que les habits et décorations, pour le 10 ou 15 octobre.— Que dès que cette nouvelle pièce cessera de produire suffisamment deux semaines de suite, on lui substituera un ancien opéra du sieur Lulli. — Qu'à l'égard des représentations d'été, supposé que la dernière pièce du plan d'hiver ne puisse être conduite au delà de Pâques, elles commenceront le lendemain de la Quasimodo par une tragédie nouvelle, ou du sieur Lulli, qui sera suivie d'un ballet. — Que les paroles destinées pour être mises en musique, seront examinées par gens d'esprit à ce commis, avant que le musicien puisse commencer d'y travailler. — Que lorsque la musique sera achevée, le compositeur sera tenu de la faire entendre et de l'exposer entièrement finie au jugement de gens à ce commis. — Que les acteurs, actrices, danseurs, danseuses, et gens de l'orchestre, ne pourront être reçus à l'Opéra qu'après avoir fait preuve de leur habileté dans

quelques représentations, et y avoir mérité les suffrages du public, etc.»

Sous le règne de Louis XV, l'Académie royale de Musique spécula sur deux entreprises nouvelles qui se liaient à sa spécialité : le bal public, dans la salle de l'Opéra, pour le carnaval, et le concert spirituel, dans la salle des gardes du château des Tuileries, pour les jours des fêtes solennelles. On ne jouait que trois fois la semaine: le dimanche, le mardi et le vendredi; ce dernier jour était le plus brillant. Le valet Dubois, dans *les Fausses confidences,* dit à Araminte : « C'est à l'Opéra qu'il vit madame, un vendredi. » En 1751, on donna cinq nouveaux opéras. A cette époque MM. Rebel et Francœur, surintendants de la musique du roi, étaient administrateurs de l'Académie royale de Musique; Jeliotte et mademoiselle Fel étaient les artistes les plus renommés pour le chant, et Vestris et Dupré pour la danse. Au mois d'août 1772, des chanteurs italiens obtinrent la permission de donner des représentations sur le théâtre de l'Opéra; ils débutèrent par la *Serva Padrona,* de Pergolèse, et donnèrent douze opéras dans l'espace de deux ans. Ce fut à leur sujet que commença la grande querelle

des coins. Voilà ce qu'écrit Grimm à ce sujet, en premier lieu : « Les acteurs italiens qui jouent depuis dix mois sur le théâtre de l'Opéra de Paris, et qu'on nomme ici *les bouffons*, ont tellement absorbé l'attention de Paris, que le parlement, malgré toutes ses démarches et procédures qui devaient lui donner de la célébrité, ne pouvait pas manquer de tomber dans un oubli entier. Un homme d'esprit a dit que l'arrivée de Manelli nous avait évité une guerre civile, parce que, sans cet événement, les esprits oisifs et tranquilles se seraient sans doute occupés des différends du parlement et du clergé, et que le fanatisme, qui échauffe si aisément les têtes, aurait pu avoir des suites funestes. Manelli est le nom de l'acteur italien qui *joue* dans les intermèdes. » Et en second lieu, en février 1789, à propos de l'ouverture du *théâtre de Monsieur* : « Le premier essai des bouffons italiens attachés à ce même spectacle a été plus heureux : ce genre, vainement essayé à deux reprises, paraît devoir obtenir enfin le succès dont il a joui sur tous les théâtres de l'Europe, et qu'il aurait obtenu plus tôt à Paris, si la vanité française n'avait pas eu d'abord la prétention d'une musique nationale, si ensuite les disputes des Gluckistes et des Piccinistes, qui



succédèrent à cette première prétention, n'avaient pas fait renvoyer avec tant de précipitation la troupe des Bouffons qui avait accompagné Piccini en France. Mais, quoique les ridicules préjugés en musique du peuple le moins chantant de l'Europe, quoique la guerre que se firent ensuite nos gens de lettres, et que fomentaient nos compositeurs, aient empêché à deux reprises les Bouffons de réussir à Paris, il n'en est pas moins vrai que nous devons à ces deux essais, aux disputes même qu'ils ont occasionnées, la révolution musicale qui s'est opérée en France, et les progrès que nous avons faits dans un art dont nous ne soupçonnions ni les moyens ni les effets, lorsqu'on entendit pour la première fois, il y a trente ans, de la musique italienne sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Nous n'avions alors aucune idée de cette musique si animée et si piquante, si variée dans ses formes, où l'art semble se jouer des difficultés pour rendre toutes les finesses de l'expression, pour soutenir le charme de la mélodie, de toute la richesse des accompagnements les plus purs et les plus savants; la méthode des premiers chanteurs italiens ne nous étonna pas moins que les chefs-d'œuvre de Pergolèse. Ce fut à cette époque seulement que ceux qu'un orgueil

national mal entendu n'avait pas prévenus sans retour, commencèrent à soupçonner que les Français n'avaient pas la musique par excellence, ni même la manière meilleure de l'exécuter. Les premiers bouffons n'en furent pas moins persécutés par les partisans de Lulli et de Rameau, que le danger commun avait réunis; ils forcèrent ces dangereux rivaux à quitter la France : mais le grand coup était porté; on avait comparé la musique italienne à la nôtre : et la comparaison, qui rectifie si souvent, par le témoignage irrésistible des sens, l'erreur ou les préventions de l'esprit, prépara dès lors une révolution musicale que nous avons vue s'opérer de nos jours. D'abord quelques auteurs revêtirent de paroles françaises ces airs divins que les Italiens seuls étaient en possession de faire entendre à l'Europe. Ces sortes de traductions musicales et le succès qu'elles eurent engagèrent des compositeurs nationaux et étrangers à composer de la musique plus ou moins dans le genre italien sur des poëmes français. C'est donc toujours aux premiers bouffons venus à Paris que la France et l'Europe doivent l'idée de notre Opéra-Comique et tous les ouvrages charmants dont Philidor, Grétry, Duni, Monsigny, ont enrichi ce théâtre. La mu-

sique française n'eut presque plus d'autre asile que le grand Opéra; il semblait que l'on crût qu'il était de la dignité de la nation et de l'Académie royale de Musique d'y conserver religieusement le respect de cette antique psalmodie. On ne négligea rien pour en défendre l'entrée aux accords de l'Italie; mais Gluck parut et viola ce dernier refuge de notre barbarie musicale : les efforts des Lullistes, des Ramistes, ne purent balancer les succès d'*Iphigénie*, d'*Orphée* et d'*Alceste*, et ces compositions participant plus ou moins de la musique italienne, firent proscrire à jamais les opéras purement français, que l'on voulut en vain leur faire succéder. Mais quoique réduits au silence, les partisans de notre ancienne musique n'avaient point oublié que c'était à l'aide de la musique italienne, en se rapprochant du moins le plus qu'il avait pu de ses procédés, que Gluck était venu à bout de créer un nouveau genre d'opéra; et comme dans les affaires de goût, ainsi que dans toutes les autres, il faut se venger, et surtout avoir un parti, celui de la musique française, qui retrouvait encore dans les compositions de Gluck des traces précieuses de ses vieilles amours, ne tarda pas à se réunir sous sa bannière, contre celle du plus

grand maître de l'Italie, qui venait nous apporter de nouvelles jouissances, et tous les secrets de son art. Ce fut là sans doute la véritable cause de la guerre de musique que l'on vit s'élever en France à l'arrivée de Piccini. Quelque importance que mirent à une dispute si ridicule des gens de lettres très-distingués, ils ne vinrent pas à bout de faire proscrire au théâtre de l'Opéra les chefs-d'œuvre de Piccini : le charme si attachant, si sensible d'une musique faite sur des poëmes français, et continuellement adaptée au sentiment des paroles et des situations, garantit *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, des efforts d'une cabale qui, malgré toute sa constance et toute son adresse, ne pouvait en imposer ni à nos oreilles ni à nos cœurs. Il n'en fut pas de même de la troupe des bouffons qui avait suivi ce grand compositeur à Paris : il y avait si peu de spectateurs qui entendissent leur langue, qu'on ne pouvait apprécier généralement ni l'esprit ni la justesse de l'expression; leur jeu parut étrange, leur manière de chanter arma contre eux jusqu'aux chanteurs de notre Opéra, auxquels on les opposait en les faisant jouer sur le même théâtre. Cette seconde troupe fut encore obligée de repasser les monts. Mais Piccini fixé en France, Sacchini vint seconder ses efforts, et les divers

chefs-d'œuvre de ces deux grands maîtres, chantés tous les jours sur notre scène lyrique, répétés dans tous nos concerts, accoutumèrent nos oreilles, celui de tous nos sens qui est peut-être l'esclave de l'habitude, à ne plus entendre et à ne plus aimer que la musique italienne, etc. »

L'opéra fut joué sur le *théâtre des Tuileries*, depuis 1763, après l'incendie de la salle du Palais-Royal, jusqu'en 1770: à cette époque, la salle reconstruite fut ouverte. Mais un nouvel incendie éclata en 1781, et l'on bâtit la salle provisoire de la porte Saint-Martin. C'est là que, durant la révolution, il y eut de fréquentes émeutes. Alors le maire de Paris exerçait son autorité sur tous les spectacles. En 1796, le gouvernement acquit la salle que mademoiselle Montansier avait fait construire rue Richelieu, et l'Opéra, sous le nom de *théâtre des Arts*, y fut installé. Napoléon lui rendit bientôt son titre d'Académie de Musique, en y joignant le mot *impériale*, qui témoignait de la réorganisation sociale.

Le duc de Berry ayant été assassiné, le 13 février 1820, à la porte de l'escalier qui conduisait à sa loge, il fut résolu qu'on détruirait cette salle pour la remplacer par une chapelle expiatoire. Ce fut alors qu'on éleva le théâtre de la rue Lepelletier, où Rossini et Meyerbeer devaient, quel-

ques années plus tard, produire une nouvelle révolution dans le genre de l'Opéra, et développer en France le goût de la musique.

De tout temps l'Opéra fut une entreprise coûteuse; mais elle était regardée comme nécessaire. Après le ministère de la maison du roi, la ville de Paris en eut le fardeau, et même, pendant la révolution, elle en soutint dignement la pompe. Sous l'empire, l'administration et ses charges retournèrent au trésor particulier; Picard en eut alors la direction. Sous la restauration, elle dépendit du ministère de la maison du roi, qui nommait tous les fonctionnaires de cette vaste machine. Nous nous rappelons le zèle et la pudeur de M. Sosthènes de la Rochefoucauld; nous avons eu par ses soins le directeur Lubbert, qui vécut un jour; puis enfin, en 1830, M. Véron obtint, à ses risques et périls, mais avec la subvention, le pouvoir absolu sur ce monde chantant et dansant. Après quelques années d'exercice, M. Véron s'est habilement retiré avec un million de bénéfice. A cet habile spéculateur a succédé le banquier Aguado, sous le nom de M. Duponchel; et maintenant, avec ce dernier, un vaudevilliste-feuilletoniste, M. Ed. Monnais, partage le trône.

HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'Opéra-Comique descend en ligne directe d'*il signor Pulcinello*, et des marionnettes ses compagnes, qui divertissaient nos bons aïeux à la foire Saint-Germain, dans le seizième siècle, avant que de véritables acteurs se chargeassent de cette mission. On prétend que le célèbre Brioché apporta d'Italie la troupe complète. Depuis, ces personnages ont reçu des lettres de grande naturalisation : ils peuvent prétendre aux plus hautes fonctions dans le royaume de France. En effet, il n'y a pas d'illustration aussi populaire que celle du héros nasillard, railleur, quelque peu brutal,

fort égoïste, mais assez bon prince par caractère, dont le nom berce nos premiers désirs. Qui ne s'est endormi avec cette chanson classique pour la nourrice et pour l'enfant, type de l'Opéra-Comique et du Vaudeville ?

AIR : *Ma grand-mère, quand je danse.*

Arlequin tient sa boutique
Sur les marches du Palais,
Il enseigne la musique
A tous ses petits valets :
A monsieur *Po*
A monsieur *li*
A monsieur *chi*
A monsieur *nel*
A monsieur policheliche,
A monsieur Polichinel.

Nous pourrions, en imitant Alceste, opposer ce naïf et burlesque, mais tout innocent acrostiche, aux soporifiques ariettes, et aux couplets égrillards d'aujourd'hui. Mais l'historien n'a pas le droit d'être un *misanthrope*. Revenons à notre récit.

Les trophées de Polichinel empêchèrent les confrères de la Passion de dormir, en 1695. Ils tentèrent de chasser les marionnettes, mais une sentence du lieutenant civil maintint l'hospitalité

foraine, et le privilége du théâtre des *Puppi* (poupées) fut respecté à la grande joie des badauds; toutefois, à la charge de payer *deux écus par an* aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne, satisfaits de l'exercice de ce droit de suzeraineté plus que de la valeur du tribut. Les confrères poursuivirent leurs efforts, et les marionnettes demeurèrent bravement au champ de la foire, sous la protection de l'abbé de Saint-Germain des Prés. Bientôt, des singes savants, des rats acrobates, des nains et des géants, et autres phénomènes curieux, vinrent disputer le public aux artistes de bois : ceux-ci n'en furent pas émus, et cédant la place à de véritables acteurs, on offrit des pièces nouvelles, jouées et chantées, improvisées, et les canevas italiens servirent à ces derniers venus pour divertir nos aïeux. Molière, en parcourant les provinces, n'était, en quelque sorte, qu'un échappé des baraques de la foire.

C'est à la foire Saint-Germain qu'un organiste de Troyes, nommé Raisin, montrait, en 1661, une épinette merveilleuse à trois claviers : « Voici en quoi consistait ce prodige, dit Beauchamps: dès que deux des enfants de Raisin avaient joué ensemble une pièce chacun à son clavier, le troisième clavier la répétait sans que personne y

touchât. Ensuite le père prenait une clef pour monter cet instrument, par le moyen d'une roue, qui, par son bruit épouvantable dans le corps de la machine, paraissait indiquer une grande multiplicité de rouages nécessaires pour faire exécuter à l'épinette ce qu'il voulait lui demander. Quand tout était préparé, l'épinette jouait les différents airs qu'on lui ordonnait de jouer, les interrompait, les continuait, et les variait dans le même instant qu'elle recevait les ordres différents. Cette nouveauté valut plus de vingt mille francs à son auteur pendant la foire. Le roi voulut le voir. Raisin parut à la cour avec son épinette, au mois d'avril 1661. Le roi étonné, et même effrayé, selon Grimarest, donna ordre qu'on ouvrît sur-le-champ le corps de l'épinette ; il en sortit un petit enfant de cinq ans, d'une grande beauté, qui découvrit tout le secret. C'était Raisin le cadet qui fut caressé de toute la cour. » Nous citons cette aventure parce qu'elle se lie, par l'histoire du théâtre de la foire à celle du Théâtre-Français. Raisin ayant formé une troupe d'enfants, qui prirent le titre de comédiens de M. le Dauphin, le petit Baron en fit partie, 1664, et eut un tel succès, que Molière obtint du roi l'ordre de s'emparer de cet enfant. Baron avait douze ans.

La veuve de Raisin vint chez Molière, avec deux pistolets à la main, pour lui redemander son acteur ; mais il fit valoir l'ordre du roi.

Les baraques de la foire Saint-Germain auxquelles nous donnons le nom de théâtre, ne ressemblaient d'abord nullement à ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot : il n'y avait ni peinture, ni décorations, ni loges ; et si l'on compare leur matériel à celui des baladins qui parcourent actuellement les foires de villages, tout est luxe chez ces derniers. Mais le besoin des spectacles faisait tout passer, et le goût se développant, on vit un théâtre plus riche s'ouvrir à la foire Saint-Laurent, et bientôt tout se perfectionna si bien, qu'il y eut concurrence permanente et redoutable pour les grands théâtres.

La suppression de la comédie italienne, en 1697, fut très-favorable aux entrepreneurs des jeux de la foire ; se regardant comme héritiers des pièces de théâtre des farceurs italiens, ils en donnèrent plusieurs fragments à la foire Saint-Laurent, ajoutant à leur troupe des acteurs propres à les représenter. Le public qui regrettait les Italiens, courut en foule voir leurs copies, et s'y divertit beaucoup. Alors on construisit des salles de spectacle avec un théâtre, des loges et un parquet.

Mais les comédiens du roi ne cessèrent de susciter de continuelles chicanes aux directeurs forains, cherchant à empêcher leurs représentations. Ainsi, sous prétexte qu'ils outre-passaient la permission qui leur était accordée, le 2 août 1708, deux huissiers du parlement, à la réquisition des comédiens français, se transportèrent au jeu de Holtz, Dolet et de Laplace, et dressèrent le procès-verbal suivant : « Les chandelles ayant été « allumées et une toile levée, aurait été fait un « jeu de marionnettes, lequel fini, l'on aurait en- « core levé une autre toile. Il a paru un théâtre « fort long, composé de plusieurs ailes et déco- « rations, et un enfoncement en perspective; « alors il a paru d'abord un acteur sous l'habit « d'Arlequin, qui a fait un dialogue ; ensuite il « est venu un autre acteur habillé en Scaramou- « che, et un autre habillé en docteur, lesquels, « l'un après l'autre parlant seuls, se faisaient des « dialogues les uns aux autres, et se répondaient « tantôt par signes et tantôt demi-bas : auquel « cas, celui qui parlait haut, achevait d'expliquer « ce qu'on pouvait n'avoir pas entendu du dis- « cours de l'autre, et après plusieurs autres scènes « de même nature, danses et chansons qui com- « posent ensemble une comédie en trois actes,

« sous le titre de *Scaramouche pédant scrupu-*
« *leux*, ou *Arlequin écolier ignorant*, la pièce
« était finie par une machine en forme de dra-
« gon, qui a été tué par un des acteurs et Arle-
« quin. L'acteur qui était habillé en Scaramouche
« serait venu au-devant du théâtre annoncer
« pour le lendemain samedi la comédie intitulée
« *le Triomphe de l'amour.*

« Le samedi, le spectacle fini, poursuit l'histo-
« rien, et tout le monde qui y assistait étant sorti,
« la loge fut entourée d'une escouade du guet à
« pied et à cheval; et dans le même temps, qua-
« rante archers de la robe courte, commandés
« par les exempts Panetier et Leroux, qui accom-
« pagnaient les sieurs Roseau et Girault, huissiers
« au parlement, et porteurs de son arrêt, en-
« traient dans la loge, ayant à leur suite Pelletier,
« menuisier de la comédie française, et plusieurs
« garçons portant haches, scies, marteaux et
« autres outils propres à leur profession.

« Le sieur Roseau fit demander Holtz, Dolet et
« Laplace. Le premier s'étant présenté, lecture
« lui fut donnée de l'arrêt du parlement qui or-
« donnait la démolition de son théâtre et de
« celui du sieur Godard. Alors survint un arrêt
« du grand conseil qui cassait celui du parlement,

« et défendait aux comédiens français et aux fo-
« rains de procéder en nulle autre juridiction
« que la sienne. Grande dispute entre les deux
« justices; les sieurs Roseau et Girault se consul-
« tèrent et allèrent prendre l'avis du sieur Burette,
« procureur, qui demeurait derrière la loge de
« Holtz. Là ils trouvèrent les sieurs Dancourt
« et Dufay.

« Girault et Roseau ayant instruit le commis-
« saire Chevalier et Burette de ce qui venait de se
« passer dans le jeu de Holtz, conclurent à faire
« retirer leurs gens, ne voulant pas désobéir à
« l'arrêt du grand conseil. Les sieurs Daucourt et
« Dufay signèrent une indemnité aux huissiers
« du parlement, pour qu'ils exécutassent l'arrêt
« dont ils étaient chargés. Roseau et Girault,
« munis de cette pièce, revinrent dans la loge de
« Holtz, où, malgré tout ce que put leur dire le
« sieur Hasselin et le procès-verbal qu'il dressa à
« ce sujet, ils firent abattre une partie du théâtre
« et des loges, rompre les décorations, les bancs
« du parquet; ensuite ils se retirèrent avec tous
« ceux qui les avaient accompagnés.

« Lorsque cette exécution militaire, ce siége
« opéré dans toutes les règles de la stratégie, fut
« achevé, Holtz, Dolet et Laplace rétablirent tout

« ce qui avait été brisé. Le lendemain, à dix heu-
« res, on jeta de nouvelles affiches dans Paris,
« et le public, qui avait appris le désastre de
« cette troupe, se porta à la foire Saint-Germain.
« Cette aventure produisit aux directeurs associés
« une excellente recette. On pense que les comé-
« diens français ne s'en tinrent pas là; ils envoyè-
« rent le menuisier du théâtre au jeu de Boltz,
« avec ordre d'abattre de nouveau tout ce qui
« était propre aux représentations dramatiques.
« Alors les loges du parquet, les amphithéâtres,
« tout fut défait et rompu; on déchira les décora-
« tions et machines, on brisa les chaises et ban-
« quettes, et, pour anéantir ces débris, douze
« archers, qui restèrent en garnison pendant plu-
« sieurs jours, eurent soin de s'en chauffer am-
« plement. »

Mais rien ne rebutait les entrepreneurs forains, et leurs loges étaient aussitôt reconstruites qu'abattues; quand ils n'étaient pas les plus forts, ils se montraient les plus fins : et d'ailleurs le public était pour eux. C'est ainsi qu'en l'année 1710, la Comédie-Française leur ayant fait défendre de parler par dialogue, ni même par monologue, ils jouèrent des pièces toutes en chansons. Plus tard, les chansons ayant été proscrites à leur tour, Lesage, Dorne-

val et Fuzelier imaginèrent les écriteaux, où chaque acteur avait son rôle écrit en gros caractères sur un carton qu'il montrait au public. Les couplets étaient ainsi chantés par les spectateurs, tandis que l'acteur faisait les gestes.

En 1714, le sieur Saint-Edme et la veuve Baron, qui avaient chacun séparément la direction d'une troupe de comédiens forains, formèrent ensemble une société pour neuf ans, avec l'approbation des syndics et des directeurs de l'Académie royale de Musique. Ces deux troupes réunies prirent le nom d'Opéra-Comique, et Lesage consacra exclusivement sa plume à ce théâtre. Pendant cinq années, l'Opéra-Comique ne fut pas troublé dans ses représentations; jamais les foires n'avaient été si brillantes. Mais les comédiens français ne virent pas sans jalousie le succès d'un genre qui nuisait à la prospérité de la véritable comédie; aussi, en 1722, fut-il expressément enjoint aux directeurs forains de n'offrir au public que des danses de corde et de voltige. Lesage, Dorneval et Fuzelier, qui avaient préparé des pièces pour l'ouverture de l'Opéra-Comique aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, se virent forcés de les faire jouer par des marionnettes : leurs parodies, ainsi

jouées, obtinrent un succès qui les dédommagea amplement.

Ce fut alors que le directeur Francisque vint trouver Piron : « Je suis Francisque, entrepreneur de l'Opéra-Comique, lui dit-il; la police me défend de faire paraître plus d'un acteur. Le Sage et Fuzelier m'abandonnent : si vous ne venez à mon secours, je suis un homme perdu. » Piron fit en quelques jours *Arlequin Deucalion*, qui eut cent représentations de suite.

Mais, malgré les succès que les auteurs de *Turcaret* et de la *Métromanie* obtenaient et valaient à l'Opéra-Comique, ainsi que Panard et quelques autres, les spectacles de la foire étaient souvent fermés; ce fut seulement en 1752 que Jean Monnet les réorganisa d'une manière durable. Préville, le grand comédien, joua quelques années à la foire Saint-Laurent avant de débuter à la Comédie-Française, à laquelle il fit tant d'honneur; Favart et Sedaine succédèrent à Lesage, à Piron; Vadé fit les *Troqueurs*, et Dauvergne y mit une musique toute nouvelle; Laruette, Clairval, Audinot, faisaient applaudir les pièces : c'est ainsi que la vogue fut entretenue jusqu'en 1780, époque où une ordonnance réunit l'Opéra-Comique à l'ex-

ploitation des comédiens italiens, qui, rappelés en 1716, occupaient le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, avec le titre de Comédiens du roi et quinze mille francs de pension, en jouant les pièces françaises de Marivaux, de d'Allinval, de Boissy, et les parodies d'opéras dans lesquelles brillait madame Favart.

L'opéra-comique, dernier venu dans la salle de l'hôtel de Bourgogne, l'emporta bientôt sur la comédie. Depuis longtemps Duni, Philidor, Grétry, Monsigny, Dalayrac, y avaient fait dominer la musique nouvelle; et, dans la salle Favart, ouverte en 1783, les comédiens italiens se bornèrent à ce mélange de chants et de dialogues, assurant ainsi le triomphe de ce genre, si longtemps persécuté par ceux-là mêmes qui l'exploitaient maintenant, et auxquels il devait procurer la fortune.

Pendant la révolution, une seconde troupe d'opéra-comique s'établit à la salle Feydeau; mais plus tard, les deux troupes furent réunies avec le titre de *Comédiens de l'empereur*, sous la surveillance du surintendant des spectacles. A la restauration, M. le duc d'Aumont, l'un des premiers gentilshommes de la chambre, eut la haute main sur ce théâtre. Après avoir été dirigé successivement par M. Guilbert de Pixérécourt, par

MM. Ducis et Saint-George, il vit décliner peu à peu son ancienne splendeur, puis il vint s'éteindre à la salle Ventadour, entre les mains de M. Laurent. Ce dernier avait cependant fait preuve d'habileté dans la direction de l'Opéra-Italien.

Après une fermeture assez longue, quelques anciens sociétaires de la troupe de Feydeau se groupèrent, sous la direction de M. Paul, à la salle des Nouveautés, place de la Bourse, et de nouveau tentèrent les chances d'une faveur qui leur fut encore contraire, malgré la présence de Martin : cependant MM. Scribe et de Planard fournissaient les libretti, MM. Hérold, Auber, en composaient la musique. Il semblait que la fortune, si longtemps constante à ce genre, lui manquât désormais, malgré le succès du *Pré aux Clercs* et de quelques autres ouvrages. Ce fut dans ces circonstances fâcheuses que MM. Crosnier et Cerfbeer obtinrent un nouveau privilége et une forte subvention; mais la présence de madame Damoreau seule rendit, à certains jours, un souvenir de cette vogue qu'Elleviou et Martin valurent à l'Opéra-Comique, avec les partitions de Méhul, de Dalayrac et de Nicolo.

Les artistes de la Comédie-Italienne étaient autrefois d'excellents acteurs; Laruette, Trial, Do-

zinville, Michu, mesdames Favart, Laruette, Gontier, Dugazon, y faisaient fureur, chacun dans son genre et dans son temps. Aujourd'hui les artistes ne peuvent supporter la concurrence, sous le rapport du chant, avec les grands théâtres lyriques, et on ne peut rien dire d'eux comme comédiens. Espérons que le retour de l'Opéra-Comique dans la salle Favart lui sera favorable : les Italiens y ont laissé de grands souvenirs, et c'est ainsi que, par une destinée singulière, cet enfant, né sur les tréteaux de la foire, se trouve toujours lié, depuis son origine, à ce mot : *italien*, cher à la musique, bien qu'il se soit souvent montré si barbare pour elle. Car, il faut l'avouer, il tient plus de Polichinelle que de Rubini, plus de la partie dialoguée que des suaves mélodies et des savants accords des grands compositeurs qui nous font attendre un avenir musical en France.

HISTOIRE DU THÉATRE DU VAUDEVILLE.

Le roi ne meurt pas en France. On peut en dire autant du Vaudeville; pour lui il n'y a pas d'interrègne : l'incendie dévore la salle de la rue de Chartres, aussitôt le *Café-Spectacle* du boulevard Bonne-Nouvelle se transforme en théâtre pour retentir, non plus comme sur les tréteaux des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des *flon flon larira dondaine*, — nous avons fait des progrès immenses, — mais des couplets plus ou moins spirituels, chantés sur les airs plus ou moins gais, que composent les fournisseurs de la nouvelle *Clef du caveau.* Par ces mots : *Théâtre du*

Vaudeville, il faut entendre le privilége et non la localité où il s'exploite momentanément. Jusqu'au mois d'avril 1840, le Vaudeville campe sous la tente de l'hospitalité.

Le Vaudeville, regardé comme une des spécialités de l'art dramatique, est frère jumeau de l'Opéra-Comique. Envisagé comme théâtre particulier, il en est le fils.

Le Vaudeville, comme chanson, fut successivement mêlé et subordonné aux pièces italiennes, aux pièces à ariettes, et aux comédies ou drames qui bientôt se moquèrent de lui. Comme théâtre, voici les causes de sa fondation : Deux auteurs, Piis et Barré, en 1780, après la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne, obtinrent de grands succès avec de petits tableaux villageois, *les amours d'été, les Vendangeurs*, *les Veillées villageoises*. Mais Sedaine n'aimait pas le vaudeville, et, dans les opéras comiques qu'il composait pour le même théâtre, il lançait contre ce genre des épigrammes, bien inoffensives, comme le bon Sedaine pouvait les faire. Si les chansons plaisaient aux Parisiens, la musique de Grétry et les drames de Sedaine lui étaient non moins chers. Piis, après avoir vainement demandé à la Comédie-Italienne une modique pension qu'il croyait avoir méritée,

eut l'idée de porter son répertoire ailleurs; la loi qui proclamait la liberté des théâtres lui fournit plus tard l'occasion d'élever lui-même *autel contre autel* : il s'associa à Barré, Rosières, Monnier et Cambon, et la salle de bal qui existait rue de Chartres, s'ouvrit, comme théâtre, le 12 janvier 1792.

De tous les théâtres existants, le *Vaudeville* est le seul qui n'ait pas précisément pour source le bon vouloir de l'autorité ; c'est, de tous ceux que la liberté fit éclore, le seul qui ait vieilli dans son berceau ; peut-être à ce titre mérite-t-il le surnom de *National* dont il se pare. Frondeur, caustique, fidèle à son origine, plus française qu'italienne, le Vaudeville a chanté sur tous les tons, sous tous les règnes. A Barré, qui fut directeur jusqu'en 1816, Désaugiers succéda. C'est sous la protection de ce gai chansonnier que la génération des vaudevillistes actuels fit ses premières armes; puis vinrent successivement M. Bérard, puis MM. de Guerchy et Bernard-Léon, puis enfin M. Étienne Arago, entre les mains duquel la salle s'est consumée.

La salle de la place de la Bourse, construite pour l'exploitation du privilége du *théâtre des Nouveautés,* accordée à M. Bérard, après qu'il eut quitté

la direction de la rue de Chartres, doit être la résidence définitive du Vaudeville.

Dans cette biographie, on le voit, les faits sont rares, en dehors des ouvrages et des acteurs. On a vu sur la scène du Vaudeville tous les grands hommes, toutes les femmes célèbres : Ninon, Marion, Fanchon, Jeanne d'Arc, Marie Mignot, la Camargo, et une galerie de rois de toutes les couleurs. Ces différents personnages, sous la plume d'auteurs différents, ont vécu leurs trente représentations, plus ou moins. Le public a dévoré tant de pièces, au Vaudeville comme ailleurs, qu'on serait consciencieusement embarrassé de fournir maintenant à son insatiable appétit, si la conscience entrait pour quelque chose dans la fabrication d'une pièce : mais les auteurs dramatiques le savent, le public oublie vite les ombres qui passent et repassent sans cesse sous ses regards, et tout est nouveau, tout est bien pour lui dès qu'on l'amuse.

HISTOIRE DU THÉATRE DES VARIÉTÉS.

Après le serment du jeu de paume et la prise de la Bastille, quand Louis XVI fut obligé de venir habiter Paris, mademoiselle Brunet-Montansier, qui avait le privilége du théâtre de Versailles, quitta cette ville déserte, pour tenter une spéculation sur une échelle qui correspondît à la population de la capitale. Mais il fallait le temps de construire une salle, et l'active directrice, en attendant, et dans le dessein de former un noyau d'artistes pour l'exploitation de sa vaste entreprise, acheta le petit théâtre de marionnettes que le sieur Delomel dirigeait au Palais-Royal,

sous le nom *des Beaujolais*, dans le local où se trouve aujourd'hui *le théâtre* du *Palais-Royal.* L'architecte du théâtre de Bordeaux et *du Théâtre-Français*, Louis, chargé des constructions encore en projet de la grande salle de mademoiselle Montansier, donna à la petite une forme nouvelle, et à la scène les dimensions voulues pour y représenter la tragédie, la comédie et l'opéra. Cette salle s'ouvrit sous le nom du *théâtre de mademoiselle Montansier.* Baptiste cadet, Damas, Caumont, mademoiselle Sainval et d'autres acteurs, qui ont brillé sur la scène de la Comédie-Française, y jouèrent, et mademoiselle Mars y commença sa carrière, sans débuts, par des rôles d'enfants.

En 1793, le théâtre de mademoiselle Montansier prit le nom du *théâtre de la Montagne*; il adopta celui de *Variétés*, en 1795, quand l'administration du théâtre de la rue Richelieu l'eût quitté pour celui de *Théâtre de la république.* Trois ans plus tard l'acteur Brunet vint débuter aux *Variétés*, et donner à ce petit théâtre une vogue que ce comédien n'avait pas procurée au théâtre de la Cité, où il jouait précédemment. Les jeunes gens étaient attirés aux Variétés par l'appât singulier du foyer où se montraient les filles les

plus renommées par leur beauté ; les vaudevillistes et les feuilletonistes de l'époque y tenaient leur bureau d'esprit, et les militaires s'y donnaient des rendez-vous du fond de l'Égypte, de l'Italie, ou de l'Allemagne. Les amis qui s'étaient perdus de vue à la *première réquisition*, s'y retrouvèrent, sous le Directoire, sous le Consulat et sous l'Empire. D'ailleurs le répertoire était composé de pièces amusantes. Le *Sourd*, les *Jocrisse*, les *Cadet Roussel*, *Cricri*, *M. Vautour*, *Manon la ravaudeuse*, vaudevilles bien et dûment bourrés de calembours, convenaient à merveille à un public peu disposé à penser ; la troupe, composée d'acteurs habitués à jouer le genre, montrait beaucoup d'ensemble, et quelques-uns d'entre eux donnaient quelquefois à des bluettes la valeur d'une comédie. Le nom de Brunet était devenu européen, car nos soldats le faisaient retentir partout avec des lazzi ; et près de lui, Tiercelin, Joli, Bosquier-Gavaudan, Dubois, Duval, Cazot, et mesdames Barroyer, Drouville, Élomire, Mengozzi et Flore, soutenaient la réputation du théâtre, et cette vogue dont la durée n'avait pas encore eu d'exemple. En 1805, ce succès sembla s'accroître encore avec celui d'un vaudeville mieux fait que ne l'étaient d'ordinaire les autres ouvrages ; aussi à dater des *Che-*

villes de maître Adam, le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique commencèrent-ils à se plaindre. Le gouvernement impérial, étant intéressé à protéger les théâtres où l'aristocratie réorganisée pouvait décemment se rendre, fit crier à l'immoralité par les journaux; et de ce moment les administrateurs des Variétés durent s'apprêter à quitter la salle Montansier. Cependant, grâce à des protections, il leur fut permis de bâtir une salle au boulevard Montmartre.

Les adieux se firent le 31 janvier 1806, devant l'auditoire consterné, car c'était au théâtre de la Cité que les favoris du public se retiraient devant l'ostracisme impérial : nous aimons bien ceux qui nous amusent, mais il est rare qu'on se dérange pour les aller voir. En effet, les habitués ne passèrent point les ponts, et on allait interrompre les représentations, quand *la Famille des Innocents* obtint un de ces succès prodigieux, qui, comme la foi, transportent les montagnes. Cette pièce seule permit d'attendre la salle du boulevard Montmartre; l'architecte Cellerier fit diligence, et le 24 juin 1807, le *théâtre des Variétés* fut inauguré par le *Panorama de Momus*, revue pétillante de la verve et de l'esprit de Désaugiers, de Moreau et de Francis, les auteurs les plus favorisés alors par

la constance de leurs succès : la société était brillante et choisie; la salle eut autant d'applaudissements que la pièce, et Brunet, devenu l'un des administrateurs du nouveau théâtre, vit encore sa vogue augmenter. La faveur qu'obtint, dès son origine, le théâtre du boulevard Montmartre, fut l'objet d'une sorte de croisade prêchée au nom des grands théâtres; si les vieilleries de l'Opéra-Comique n'attiraient pas la foule au théâtre Feydeau, si *la Caravane du Caire* n'emplissait pas la caisse de l'Opéra, si le Théâtre-Français était quelquefois désert, on en accusait Jocrisse et son théâtre, et avec sa bonhomie bien connue, Brunet disait : « Ce n'est pourtant pas moi qui peux faire du tort à Talma, nous ne jouons pas le même emploi. »

Le théâtre des Variétés était au comble de sa prospérité; Brunet et Tiercelin semblaient suffire au public parisien, quand, en 1809, Potier, qui jouissait d'une certaine réputation dans les grandes villes de province, et surtout à Bordeaux, vint compléter cette troupe joviale, à laquelle il ne manqua plus rien. Cependant, disons-le, Potier fut sifflé à son début; les spectateurs, accoutumés à leurs idoles, ne comprirent pas tout d'abord cet excellent comédien. Mais il ne faut au talent qu'un

public et de la persévérance. A côté de Potier, le jeune Vernet s'essayait à le remplacer.

Depuis son ouverture, le *théâtre des Panoramas*, car les Variétés étaient appelées quelquefois de ce nom, avait joui, par le talent de ses acteurs et la gaieté de ses pièces, d'une vogue qui ne se démentit pas pendant l'occupation militaire de Paris, en 1814 et en 1815; il semblait que de grands personnages dussent toujours le patroniser de leur présence : sous l'empire l'archichancelier y venait tous les soirs; puis le roi de Prusse et les jeunes grands-ducs de Russie s'y rendirent avec une régularité singulière; puis, sous la restauration, le duc de Berry.

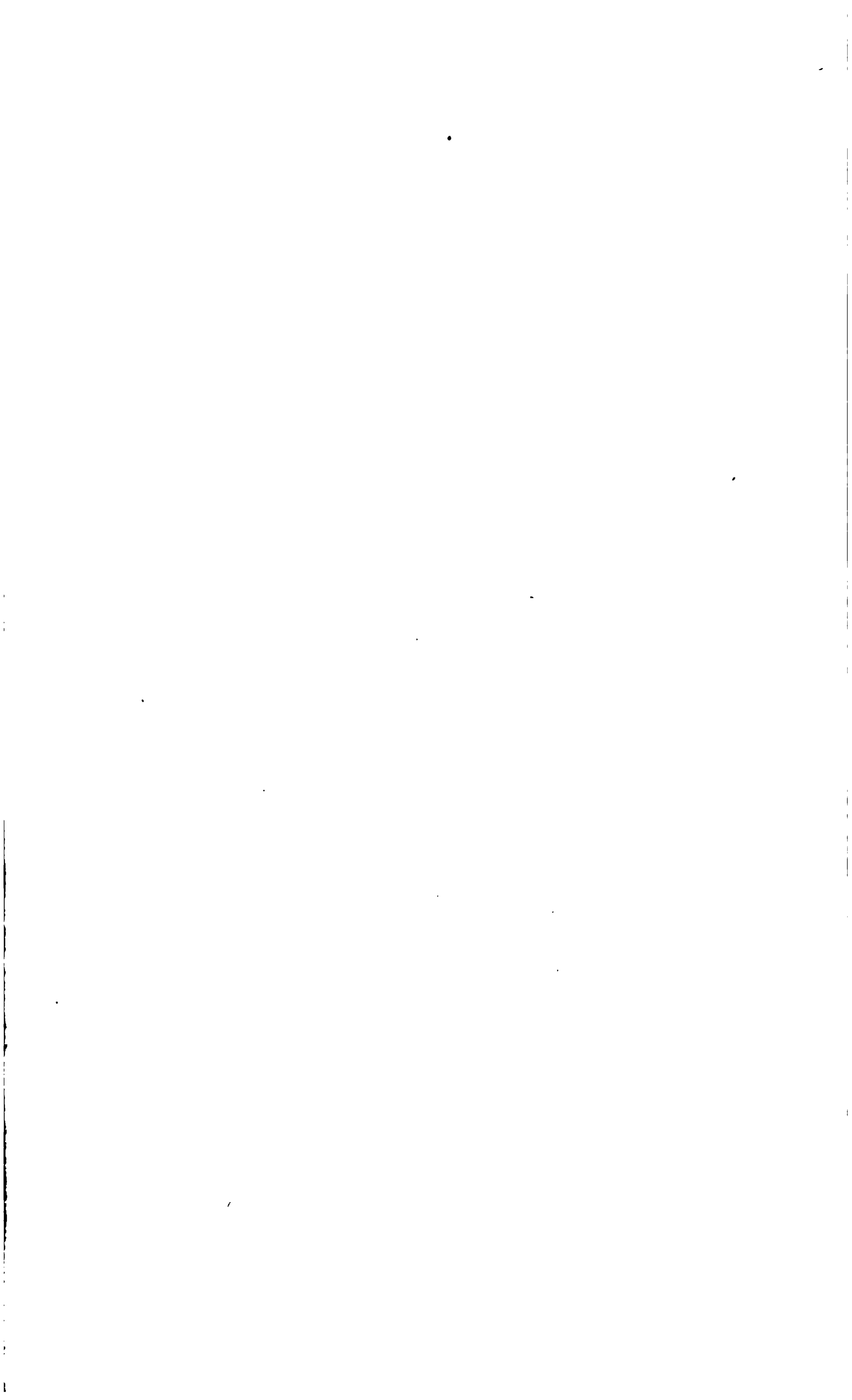
Ce bonheur constant, il est vrai de le dire, justifié par la gaieté sans licence du répertoire et par l'ensemble parfait des comédiens, devait avoir un terme; le scandale occasionné par le *Combat des montagnes* y porta la première atteinte. Dans ce vaudeville, M. Scribe, fils d'un marchand, ridiculisait les jeunes gens du commerce, parce que quelques-uns d'entre eux laissaient croître des moustaches. La création du personnage de M. *Calicot* était piquante à cette époque, et frondait un travers : aujourd'hui M. Scribe sait bien qu'il ne faut pas fronder

tous les travers. Le temps des représailles est venu : la mode et la liberté vengent les commis marchands; ils comprennent d'ailleurs qu'il est souvent possible de rire des rieurs. Le succès d'un autre vaudeville fort égrillard, *la Marchande de goujons,* fut un second grief. Une partie du public se crut dans la nécessité de rougir du cynisme; et dès lors, d'année en année, on vit décroître cette prospérité si longtemps fidèle : Tiercelin, Potier, Lepeintre aîné, Arnal, Legrand, cessèrent de faire partie de la troupe ; Brunet et Bosquier - Gavaudan se retirèrent; Vernet et Odry restaient : *Et ces deux grands débris se consolaient entre eux.* La direction passa entre les mains de M. Dartois. Après avoir tenté, pour rappeler la foule, le secours du drame avec M. Alexandre Dumas et Frédéric Lemaître , la foule s'éloignant davantage, on remit les rênes du pouvoir à M. Bayart. M. Bayart resta peu de temps au timon de l'État : il employa son temps à faire jouer ses pièces et à se préparer un avenir à ce théâtre; puis il abdiqua en faveur de son collaborateur, M. Dumanoir. Enfin, sous la direction d'un homme qui a donné des preuves de son savoir - faire pendant qu'il était à la tête du Théâtre-Français, M. Jouslin de la Salle, en compagnie de MM. Leroy et Opigez, avec la salle restaurée, avec Vernet,

trop souvent malade, il ne manque plus, pour revoir les beaux jours de ce théâtre, que des ouvrages et un public : c'est ce que nous lui souhaitons de bon cœur.

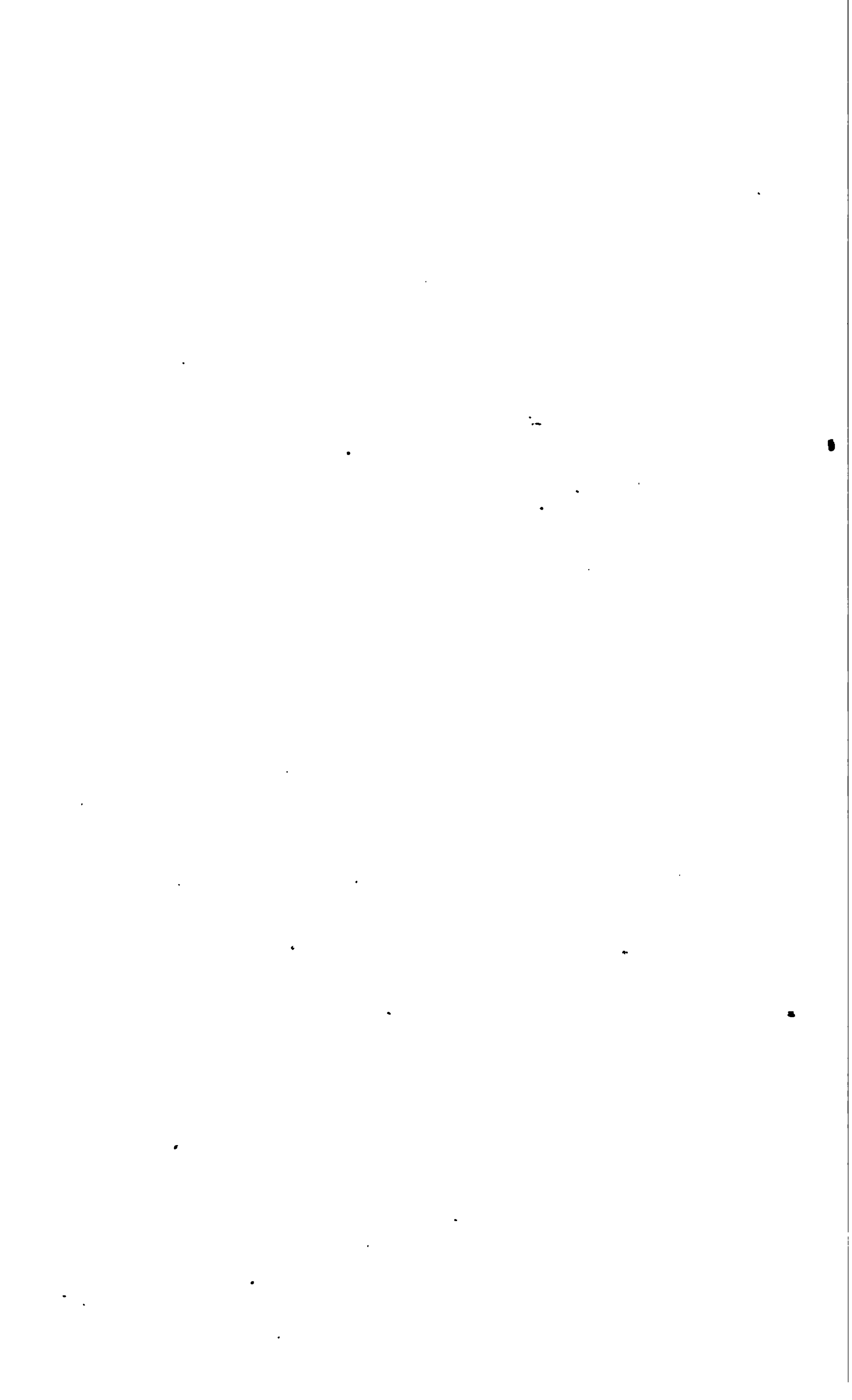
Pour compléter l'historique des théâtres de Paris, nous avons encore à parler de la *Gaieté*, de l'*Ambigu-Comique* et de la *Porte Saint-Martin*, dont l'existence est antérieure à notre nouveau droit constitué en 1814. Quant à ceux dont les priviléges ont été accordés sous la restauration et depuis 1830, le *Gymnase dramatique*, le *Théâtre du Palais-Royal*, les théâtres du *Panthéon*, de la *Porte Saint-Antoine* et de *Saint-Marcel*, leur biographie nous fournira l'occasion de signaler, sinon l'incurie du pouvoir, du moins les effets quelquefois funestes des faveurs qu'il accorde.

FIN DU TROISIÈME VOLUME.



TABLE

DES MATIÈRES.



P. Jammes
13. 2. 1984
ZAH.

